ML
462
.T48
1910
vol.1

MUSIK-INSTRUMENTENKUNDE IN WORT UND BILD

ML
462
.T48
1910
vol. 1

MUSIK-INSTRUMENTENKUNDE IN WORT UND BILD

ZUSAMMENGESTELLT, BEARBEITET
UND HERAUSGEGEBEN
VON

EMIL TEUCHERT

KÖNIGLICH SÄCHSISCHEM KAMMERMUSIKUS
MITGLIED DER KGL. SÄCHS. MUSIK. KAPELLE

UND

ERHARD WALTER HAUPT

DRESDEN

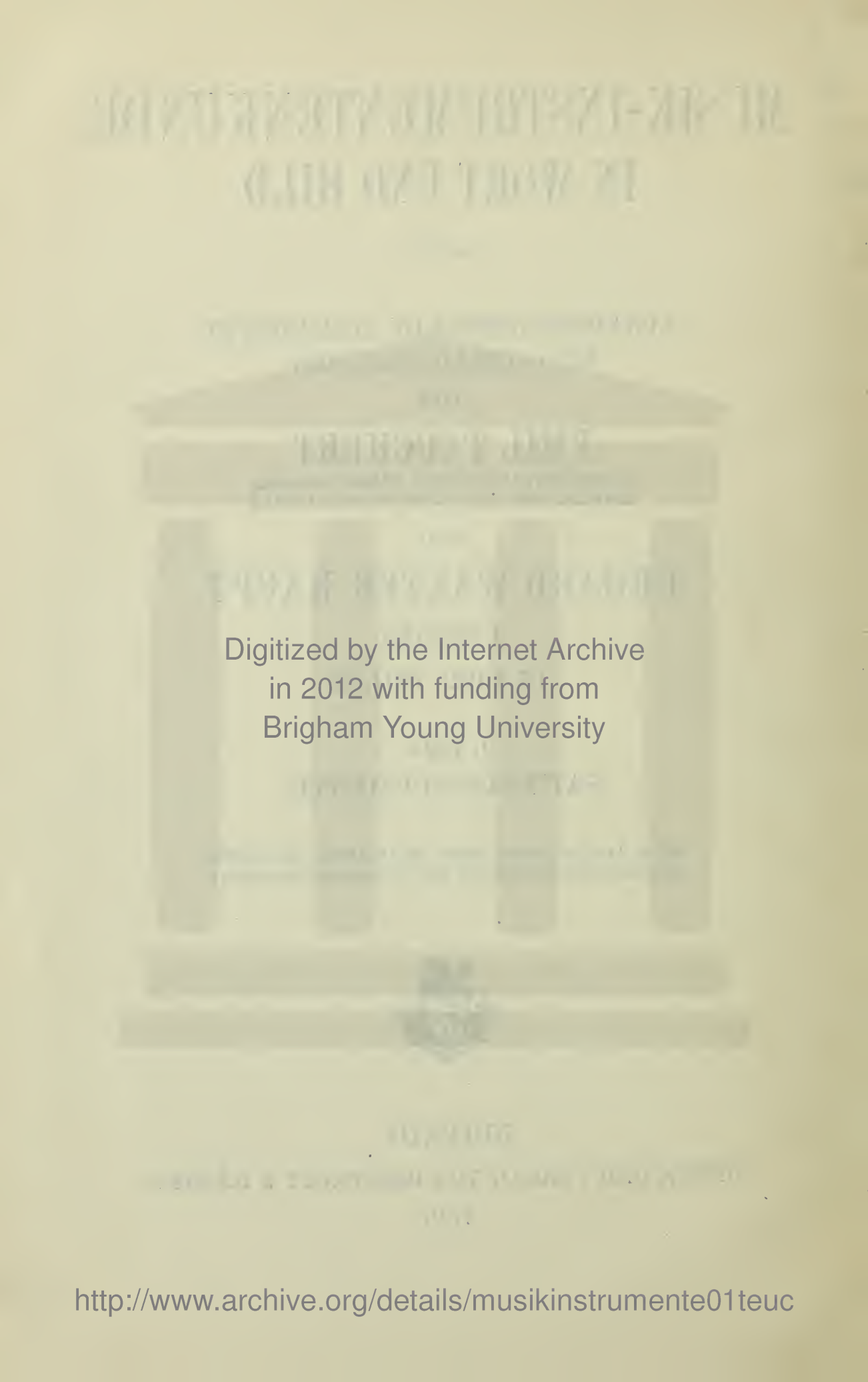
IN DREI TEILEN

I. TEIL

SAITENINSTRUMENTE

MIT 24 ABBILDUNGEN, EINER KLAVIATUR- UND EINER
VERGLEICHUNGS-TABELLE DER STREICHINSTRUMENTE

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910


Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/musikinstrumente01teuc

DEM VERDIENSTVOLLEN FÖRDERER UND GENERALDIREKTOR
DER KÖNIGL. SÄCHS. MUSIK. KAPELLE UND DER HOFTHEATER

SR. EXZELLENZ WIRKLICHEM GEHEIMEN RAT

NIKOLAUS GRAF VON SEEBACH

KÖNIGL. SÄCHS. KAMMERHERRN IN DRESDEN

EHRFURCHTSVOLL GEWIDMET

VON

DEN HERAUSGEBERN.

VORWORT.

Vielfachen Anregungen aus den Kreisen der Leiter und Lehrer der Konservatorien, Musikschulen, der an die Fortbildungsschulen angegliederten Fachklassen für Musiker, Musik-Instrumentenbauschulen, Seminare nnd Volksschulen folgten wir, als wir die Herausgabe des vorliegenden Werkes vorbereiteten. Unser Bestreben ging vornehmlich dahin, dem Fachmann, Lehrer, Schüler und Laien ein gediegenes Nachschlagewerk zu schaffen, das nicht nur theoretische Auseinandersetzungen bringt, sondern auch praktische Winke bei der Benutzung der einzelnen Instrumente enthält. Deshalb wurden in den einzelnen Abhandlungen außer Entstehung, Bau und Stimmung auch der chromatische Tonumfang, die gebräuchliche Notierungsweise und der mit dieser nicht immer übereinstimmende Klang, sowie Notenbeispiele aus den Werken hervorragender Meister aller Zeiten angeführt, welche für die An- und Verwendung der einzelnen Instrumente in Orchester- und Solostücken besonders charakteristisch sind. Um dies zu erreichen, baten wir hervorragende Instrumentalisten, die Einzelbeschreibung des Instrumentes zu übernehmen, mit dem sie durch künstlerische Praxis völlig vertraut sind.

Wir verfehlen nicht, auch an dieser Stelle unseren geehrten Herren Mitarbeitern unseren herzlichsten Dank auszudrücken. Ebenso danken wir den Herren Verlegern, die uns bereitwilligst den Abdruck einzelner Stellen aus noch nicht »freien« Werken gestatteten und denjenigen Herren Instrumentenfabrikanten, welche es uns durch freundliche Überlassung der erforderlichen Klischees ermöglichten, mustergültige Abbildungen der einzelnen Instrumente in unserem Werke anzubringen. Besonders danken wir endlich der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel, die jedem unserer Wünsche in liebenswürdigster Weise entgegenkam.

Alle Wünsche und Anschauungen der einzelnen Vertreter der verschiedenen Unterrichtsmethoden ließen sich natürlich nicht erfüllen

Es gibt wohl in kaum einer anderen Kunst so zahlreiche — weit auseinandergehende — Anschauungen über den zweckmäßigsten Unterricht, als in der Musik.

Wir glauben aber, den Mittelweg getroffen zu haben, so daß wir allen Richtungen wenigstens einigermaßen gerecht geworden sind. In dieser Hoffnung übergeben wir das Buch der Öffentlichkeit.

An Klischees sind uns gütigst zur Verfügung gestellt worden von den Firmen:

Lipp & Sohn, Hoflieferant, Stuttgart,
Klavier, Rahmen mit Klaviatur;

Gebrüder Schuster, Markneukirchen,
Balalaika, Banduria, Banjo, Baßgitarre, Baßlaute, Domras, Gitarre, Harfe, Japanische Fiedel, Laute, Mandolinen, Streichzither, Zither
und Jul. Heinrich Zimmermann, Leipzig,
Hackbrett.

Die Herausgeber.

INHALTSVERZEICHNIS.

A. Streich- oder Bogeninstrumente.

Seite

Die Violine 1
Die Viola 21
Das Violoncello 34
Der Kontrabaß 48

B. Saiten- oder Harfeninstrumente, auch Reiß- oder Zupfinstrumente.

Die Harfe 68
Die Laute, Gitarre, Mandoline, Zither usw. 79

C. Saitenschlag- und Tasteninstrumente.

Das Hackbrett 95
Das Klavier 99

Erste Gruppe.

Saiteninstrumente.

A. Streich- oder Bogeninstrumente.

Die Violine.

Von

Paul Lange-Frohberg,

Kgl. Sächs. Kammermusikus, Violinist der Kgl. Sächs. musik. Kapelle.

Die **Violine**, auf deutsch Geige, im Volksmunde wohl auch Fiedel genannt, ist unter den Streichinstrumenten das vollkommenste und neben dem Klavier das verbreitetste aller musikalischen Instrumente überhaupt. Das Geschlecht der Streichinstrumente ist sehr alt, kommt doch das Wort »Geige« schon in Luthers Übersetzung der Bibel vor, und die Fiedel spielt schon in dem herrlichsten Denkmal altdeutscher Dichtkunst, dem »Nibelungenliede«, eine Rolle. — Allerdings darf man dabei nicht an die Form unserer heutigen Violine denken. Die Tonwerkzeuge, welche man damals »Geige« oder »Fiedel« nannte, hatten mit unserer Violine wohl nur die Ähnlichkeit, daß sie ebenfalls mit einem Bogen gestrichen wurden. Sonst glichen sie aber infolge ihrer kürbisartigen Form und dem Fehlen des heutigen Steges wohl eher mandolinartigen Instrumenten. Geschichtlich ist es nicht genau festgestellt, wo, wann und von wem die erste Violine in der uns bekannten, heutigen Form gefertigt worden ist. Wahrscheinlich ist sie aus der Werkstatt eines Lautenmachers hervorgegangen. Ob erst die Viola und dann die Violine aus einer

Violine.

Verbesserung der »Viola di braccio«, oder ob beide zu gleicher Zeit entstanden sind, ist nirgends geschichtlich bestätigt. Doch nimmt man jetzt allgemein an, daß die Violine aus einer Verkleinerung der Viola hervorging. Als man die natürliche Einteilung der menschlichen Stimme in Sopran, Alt, Tenor und Baß erkannte, ist wohl auch nach und nach die Violine entstanden, da die Viola zur Vertreterin des Soprans bei den Streichinstrumenten in der Höhe nicht ausreichte. Auf jeden Fall ist Italien das Heimatland der Violine und die ungefähre Zeit ihrer Erfindung die Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Italiener hatten zur damaligen Zeit in allen Künsten und Wissenschaften schon eine Höhe erreicht, die sie über alle Völker weit emporhob. Bei der reichen Stimmbegabung dieses Volkes stand der Gesang schon frühzeitig auf einer hohen Stufe. Es ist kein Wunder zu nennen, daß auch das Instrument, das der menschlichen Stimme am nächsten kommt, auf dem der gute Spieler am besten »singen« kann, Italien sein Vaterland nennt.

Als einer der ersten Meister des Violinbaues wird gewöhnlich Gasparo di Bertholotti in Brescia (1542—1609), nach seinem Geburtsort allgemein Gasparo da Salo genannt, bezeichnet, dessen leider nur noch sehr seltenen Violinen zuerst die später klassisch gewordenen Formen zeigen. Sein Werk übte auf seine Nachfolger so großen Einfluß aus, daß es jetzt allgemein als Urform der heutigen Violine gilt. Es ist eine der größten Merkwürdigkeiten, daß die Kunst des Streichinstrumentenbaues schon verhältnismäßig kurze Zeit nach der Erfindung der Violine eine solche Höhe erreichte, daß die Instrumente aus der damaligen Zeit weder in ihrem herrlichen Tone, noch in der mustergültigen Arbeit übertroffen worden sind.

Welche Veränderungen bzw. Verbesserungen haben das Klavier und fast sämtliche Blasinstrumente bis auf den heutigen Tag erfahren! Die Violine hat noch dieselbe ursprüngliche Form, wie am ersten Tage. Es ist eine feststehende Tatsache, daß die Zeit von 1600—1750 als Blütezeit des Geigenbaues zu gelten hat, und daß seit dieser Zeit diese Kunst in Verfall geriet.

Als hervorragende Meister dieser Blütezeit sind zu nennen: Paolo Maggini (1580—1632) und Nicolas Amati (1596—1684). Das Haupt einer ganzen Familie großer Geigenbauer, vor allem aber der größte aller Meister ist Antonio Stradivari, auch Stradiuarius genannt. Er schuf während seines langen und arbeitsreichen Lebens (1644—1737) eine sehr große Anzahl der herrlichsten Instrumente, die bis auf den

heutigen Tag das Ideal eines jeden Violinspielers und den hochbegehrten Gegenstand des reichen Sammlers bilden.

Durch ihn bekam die Violine ihre vollendetste Form, so daß sie das vollkommenste aller Musikinstrumente wurde. Er war der größte Künstler unter allen Instrumentenmachern. Seine Instrumente entfalten alle jene allgemein bewunderten Eigenschaften der Fülle, des Glanzes und der Weichheit des Tones, die alle anderen Meister nur teilweise und in geringerem Grade erzielten. Mit ihm ist der Höhepunkt des Violinenbaues erreicht. Stradivarius hat nachgewiesenermaßen einschließlich der Violen und Celli mehr als 1000 Instrumente verfertigt. Zu den schönsten hinterlassenen Instrumenten werden gerechnet: die »Hellier«-Violine, die »Toskaner«-Violine, ferner: die »Viotti«-, die »Castelbarco«-, die »La Pucelle«-, die »Betts«-, die »Delphin«-, die »Alard«-, die »Messias«-, die prachtvolle »Pochette«- (Taschengeige) und die »Schwanengesang«-Geige [1]).

Seine Söhne Francesco und Omobono widmeten sich zwar auch dem Geigenbau, doch haben sie ihren Vater nie erreicht. Einer seiner besten Schüler war Carlo Bergonzi (1680—1747), dessen Instrumente ihres großen Tones wegen sowie der schönen Form und des ausgezeichneten Lackes halber heute sehr gesucht sind und teuer bezahlt werden.

Neben Stradivarius wäre als Zeitgenosse auch der berühmte Giuseppe (Joseph) Guarneri mit dem Beinamen »del Gesu« (1687 bis gegen 1743) zu nennen. Seine Geigen rivalisieren mit denen Stradivaris. Der Ton der Guarneri-Geigen soll noch stärker und eindringlicher sein, so daß viele große Geiger, an ihrer Spitze Nicolo Paganini, der seine Guarneri seine »Kanone« nannte, und Eugène Ysaye mit Vorliebe diese Instrumente spielten und noch spielen. Auch sie gehören zu den größten Kostbarkeiten, und glücklich der Künstler, der ein solches Instrument sein eigen nennen darf.

Außer den genannten Meistern gab es noch eine große Anzahl ausgezeichneter Geigenbauer in Italien; es seien nur folgende erwähnt: Domenico Montagnana, Giovanni Battista Rogeri, Francesco Rugieri, auch Ruger genannt, Giovanni Tononi, Laurentius Storioni, Carlo Antonio Testore, Alessandro Gagliano, Lorenzo Guadagnini, Joannes

---

[1]) Siehe: »Die Geige«, von Herm. Aug. Drögemeyer, und »Cremona«, eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente von Friedrich Niederheitmann.

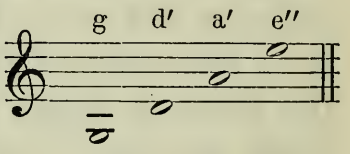
Baptista Guadagnini, Giovanni Francesco Pressenda, Giovanni Grancino, Carlo Ferdinando Landolfi und David Techler.

Unter den deutschen Geigenbauern kommt in erster Linie der große Tiroler Meister Jakob Steiner, geb. 1621 zu Absam in Tirol, gest. 1683, in Betracht, dessen Violinen früher gleich denen des Stradivari hochgeschätzt wurden, und nach dessen Modell viele Meister gearbeitet haben. Jetzt haben sie nicht mehr diesen hohen Wert, da ihr Klang den gesteigerten Anforderungen unserer Zeit nicht mehr entspricht. Zu nennen sind noch: Matthias, Sebastian und Egidius Klotz, die Begründer der noch jetzt blühenden Mittenwalder Geigenindustrie. Auch Frankreich hat einige ausgezeichnete Geigenbauer aufzuweisen. Vor allem Nicolas Lupot (1758—1824), sowie dessen Schüler C. F. Gand, François Chamot und Jean Baptiste Vuillaume (1798—1875), der sich besonders als Imitator alter Meistergeigen einen großen Namen gemacht hat. Mancher stolze Besitzer einer echten »Stradivari« hat ein Instrument, das ganz oder teilweise von Vuillaume angefertigt ist. Die anderen Länder kommen, trotzdem jedes einige tüchtige Geigenmacher aufzuweisen hat, nicht in Frage. Die hohe Kunst der Cremoneser Meister ist schon seit über 100 Jahren verloren gegangen. Ob das Geheimnis dieser Kunst in der Güte und Auswahl des verwendeten Holzes oder in der Benutzung eines besonders guten Lackes bestanden hat, weiß man nicht. Es ist als sicher anzunehmen, daß die großen Meister ihre Erfahrung und Kunstfertigkeit nicht weiter vererbten, und daß die Überlieferungen ihrer Schulen verloren gegangen sind. Ebenso steht fest, daß sich die Erzeugnisse der heutigen Geigenbauer nicht mit denen der italienischen Periode vergleichen lassen, trotzdem jetzt in jeder größeren Stadt ein oder mehrere tüchtige Geigenbauer arbeiten. Aus diesem Grunde sind denn auch die Preise für echte Geigen derartig in die Höhe gegangen, daß nur noch große Virtuosen oder reiche Sammler sich in den Besitz einer solchen setzen können. 10—20 000 Mark, ja noch mehr, werden dafür bezahlt. Um der hohen Preise willen wird auch alles versucht, täuschend nachgeahmte neuere Instrumente als alte an den Mann zu bringen. Nirgends ist wohl so große Vorsicht nötig, als beim Ankaufe einer alten Geige. Deshalb ist es besser, der junge, mit bescheidenen Mitteln ausgestattete Geigenjünger kauft sich bei einem tüchtigen Instrumentenmacher eine gut und solid gebaute Geige zu einem mäßigen Preise, als daß er ein zwar alt aussehendes, aber gewöhnlich nur künstlich altgemachtes, womöglich

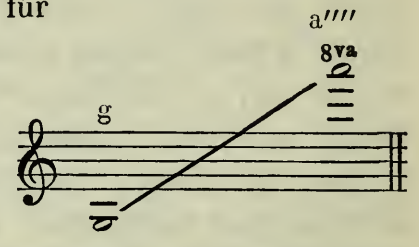
ausgeschachteltes und krankes Instrument teuer erwirbt, das ihm später nur Enttäuschung bereitet. —

Sehen wir uns einmal die Bestandteile einer Violine an. Der wichtigste Teil ist die Decke, die aus Fichtenholz verfertigt wird, und deren Beschaffenheit meistens für die Güte des Tones bestimmend ist. Der Boden ist ebenso wie die Decke leicht gewölbt und von gleicher Größe wie diese. Diese beiden Hauptteile des Körpers sind durch dünne Wände, Zargen genannt, miteinander verbunden. Zargen und Boden sind in der Regel aus Ahornholz gearbeitet. Am Rande der Decke und des Bodens ist ein ganz schmaler Streifen schwarzen Holzes, die Einlage, eingelassen. Der ganze Körper wird, um eine vollkommene Trockenheit des Holzes zu erhalten, gebeizt und mit einem feinen Öl- oder Spirituslack äußerlich überzogen. Von einer guten Trocknung des Holzes und der Güte der Lacke hängt der Klang der Instrumente wesentlich ab. Der Lack der alten italienischen Meistergeigen ist bis heute nicht erreicht, geschweige denn übertroffen worden. In die Decke sind rechts und links zwei gleichgroße, schrägstehende f-förmige, sogenannte F- oder Schallöcher geschnitten. Zwischen diesen befindet sich der zweifüßige Steg, unter dessen rechtem Fuße die »Stimme« Decke und Boden verbindet. Diese Stimme ist ein aus weichem Holz gefertigtes Stäbchen, das den Zweck hat, die beim Spielen entstehenden Schwingungen von der Decke nach dem Boden zu leiten. Auch befindet sich unter dem Stege an der Decke angeleimt ein längslaufendes Holz, der Balken, der ebenfalls zur Erzeugung des Tones wichtig ist. Ein stark gespannter Balken ergibt eine schärfere, hellere, ein weniger gespannter eine vollere und weichere Klangfarbe. An dem durch Decke, Boden und Zargen gebildeten Körper der Violine ist der Hals befestigt. Dieser ist nach unten gerundet, damit ein bequemes Gleiten der den Hals zwischen Daumen und den anderen Fingern haltenden Hand möglich ist. Auf der oberen Seite des Halses ist das Griffbrett angeleimt, über das die vier Saiten laufen, die unten am Körper, am Saitenhalter, befestigt sind. Den Ausläufer des Halses bildet der Kopf, der etwas nach hinten gebogen ist und in der Schnecke, einer -förmigen, geschnitzten Verzierung, endet. Der Kopf ist wie ein Kästchen ausgeschnitten, in das links und rechts je vier Löcher für die Wirbel gebohrt sind. An ihnen wird das obere Ende der Saiten befestigt, und durch Anziehen oder Nachlassen der Wirbel die Stimmung hergestellt. Saiten-

halter, Griffbrett und Wirbel sind aus hartem Holz, in der Regel aus Ebenholz, gefertigt. Bezogen wird die Violine mit vier Darmsaiten, von denen die tiefste (G-)Saite mit Metall (gewöhnlich Silber-)draht übersponnen ist. Die Notierung erfolgt nur im Violinschlüssel. Die Stimmung ist:



Durch Aufsetzen der vier Finger werden die anderen Töne erzeugt, so daß sich für die Violine ein chromatischer Tonumfang von über vier Oktaven ergibt, nämlich von:



Die besten Saiten bringt Italien auf den Markt, doch werden auch in Deutschland solche ausgezeichnet hergestellt. Im großen werden die Violinen heute in Mittenwald in Oberbayern, in Mirecourt in Frankreich und vor allem in Markneukirchen im sächs. Vogtlande fabriziert. Viele Familien üben hier ihre schon seit 100 Jahren vom Vater zum Sohne vererbte Kunst aus, die leider nur zu oft bei der fabrikmäßigen Herstellung zum Handwerk geworden ist. Doch werden auch sehr gute und brauchbare Geigen hergestellt. Sie sind oft viel besser als ihr Ruf, da auch hier das Sprichwort sich bewahrheitet: »Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande.«

Werfen wir nun noch einen Blick auf einen Gegenstand, ohne den auch die beste Stradivarius nicht zum Erklingen gebracht werden kann, ohne den die Violine nicht zu den Streichinstrumenten gerechnet werden könnte! Das ist der Bogen.

Ursprünglich, wie schon der Name sagt, von ⌓-förmiger Gestalt, hat er im Laufe der Jahrhunderte wesentliche Umgestaltungen erfahren.

Die letzte ging von François Tourte (geb. 1747, gest. 1835 in Paris) aus, der die uns jetzt vertraute endgültige Bogenform schuf, und dessen vorzügliche Arbeiten unübertroffen sind und hoch bezahlt werden. Die aus Brasil-, Schlangen- oder Pernambukholz geschnitzte Stange des Bogens läuft am oberen Ende in dem kleinen, an der Spitze mit einem Elfenbeinblättchen bekleideten Kopf aus. In diesem werden durch einen Holzkeil die Pferdehaare befestigt. Am entgegengesetzten Ende werden sie im sogenannten Frosch eingelassen, der aus Ebenholz gefertigt und mit Metall beschlagen ist. Der Frosch wird durch eine Metallschraube an der Stange befestigt, so daß man die Haare nach Belieben straff oder locker spannen kann. Damit sie

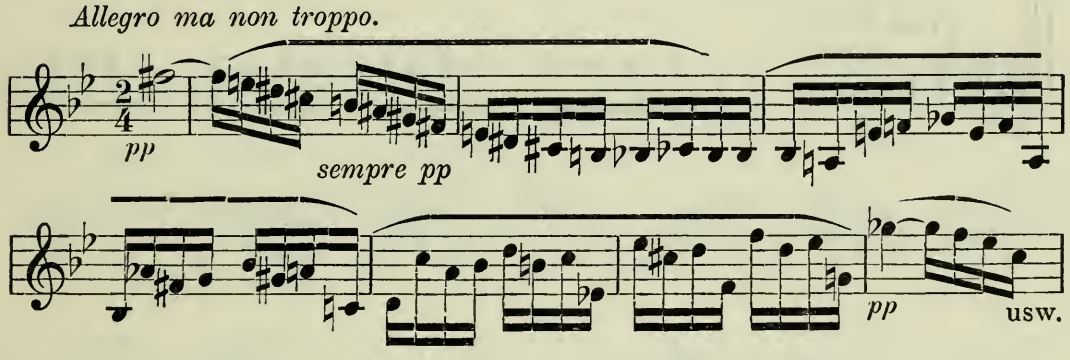
beim Streichen über die Saiten greifen, werden die Bogenhaare mit Kolophonium eingerieben.

Ein guter Bogen ist zur schönen Tonbildung und zur Ausführung der verschiedensten Stricharten unbedingt notwendig.

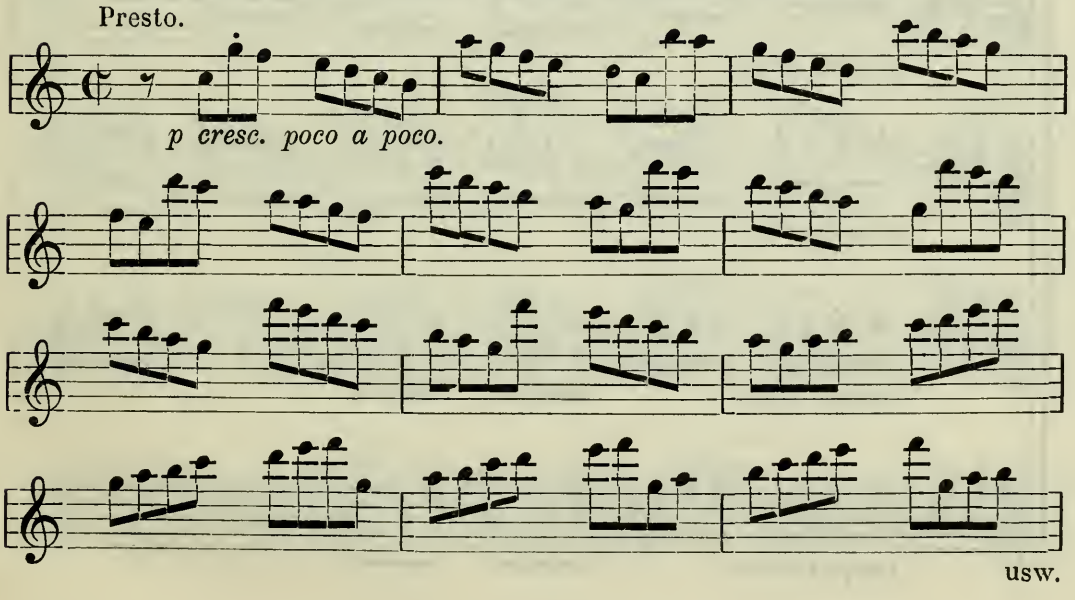
Der angehende Geiger muß auf die Ausbildung des rechten Armes besondere Sorgfalt verwenden. Eine geschickte Bogenführung ist zur Erlangung eines edlen Tones notwendiger als die Technik der linken Hand. Ein großer Violinkünstler und Pädagoge pflegte zu seinen Schülern zu sagen: »Die linke Hand ist der Handwerker, der rechte Arm aber der Künstler.«

Welche Anforderungen im Laufe der Zeit an die Solisten und Orchestergeiger gestellt worden sind, und welch' prächtige Klangwirkungen durch die mehrfache Besetzung der einzelnen Stimmen im Streichquartett erzielt werden, sei durch nachstehende Beispiele bewiesen.

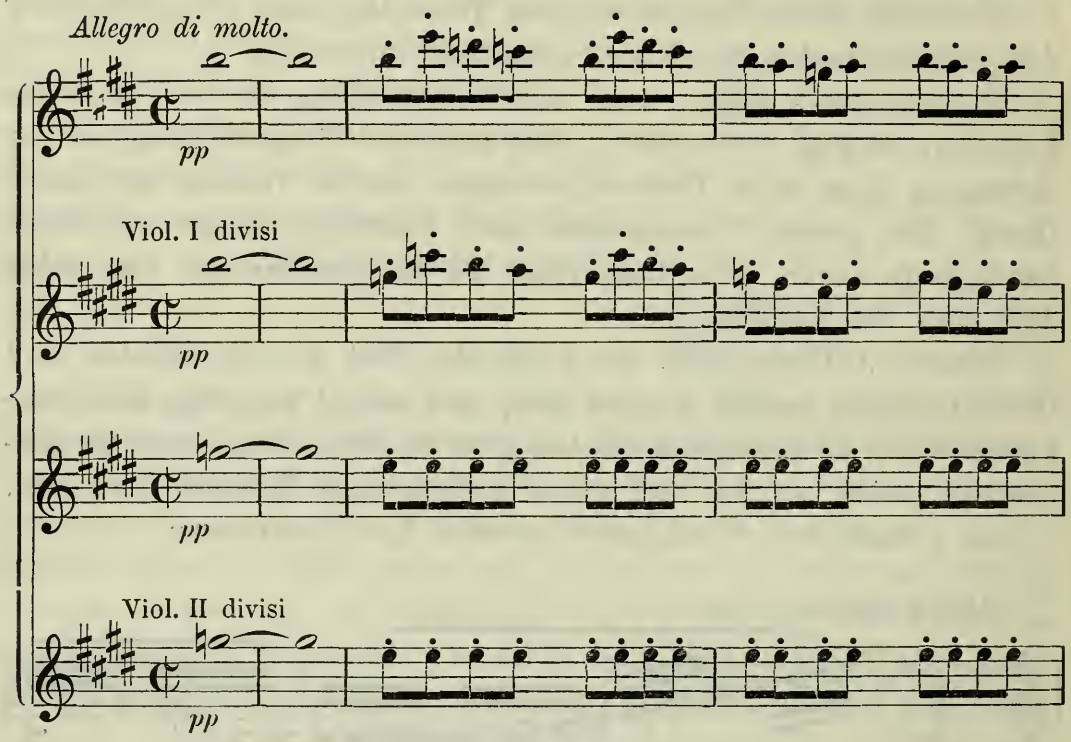
Im 1. Satz der »9. Sinfonie« schreibt L. v. Beethoven:

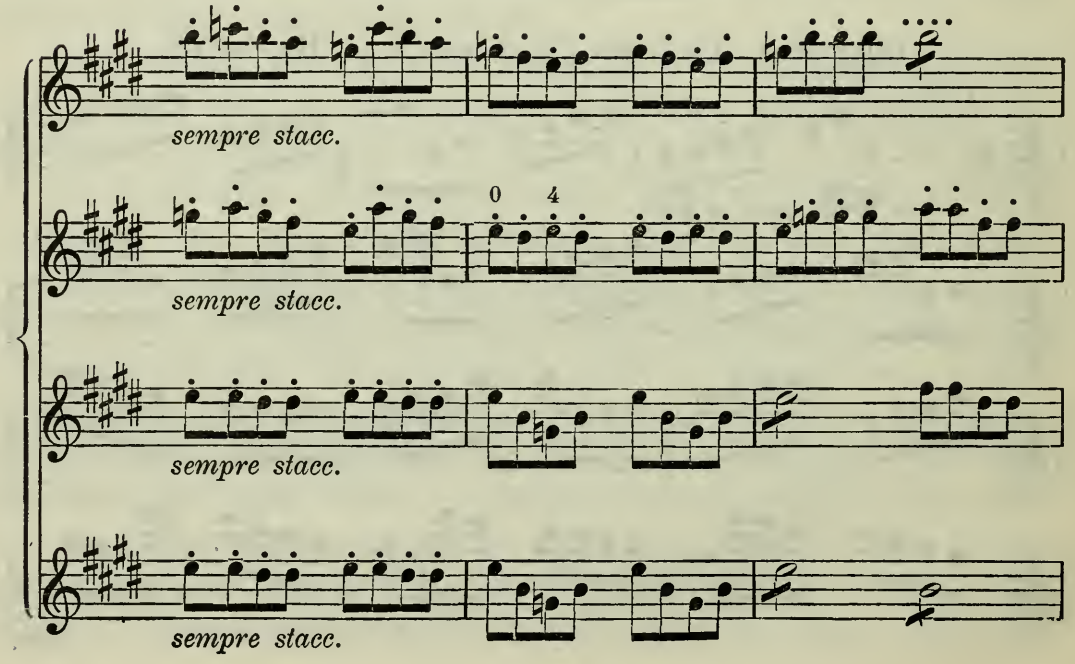


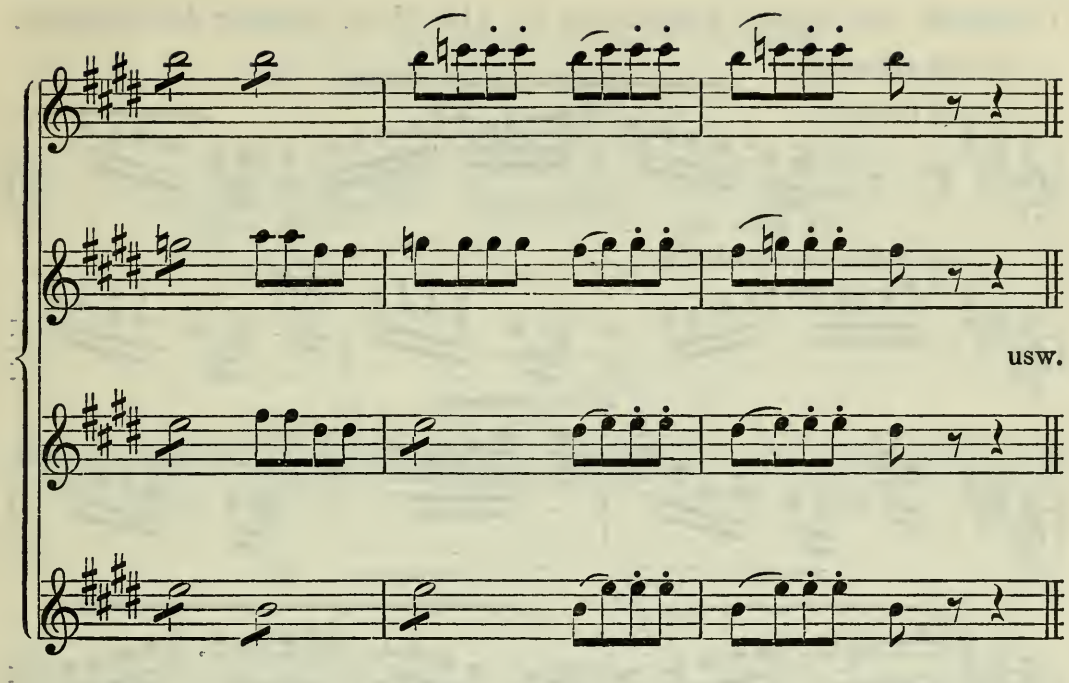
Ouvertüre »Leonore« Nr. 3 von L. v. Beethoven.



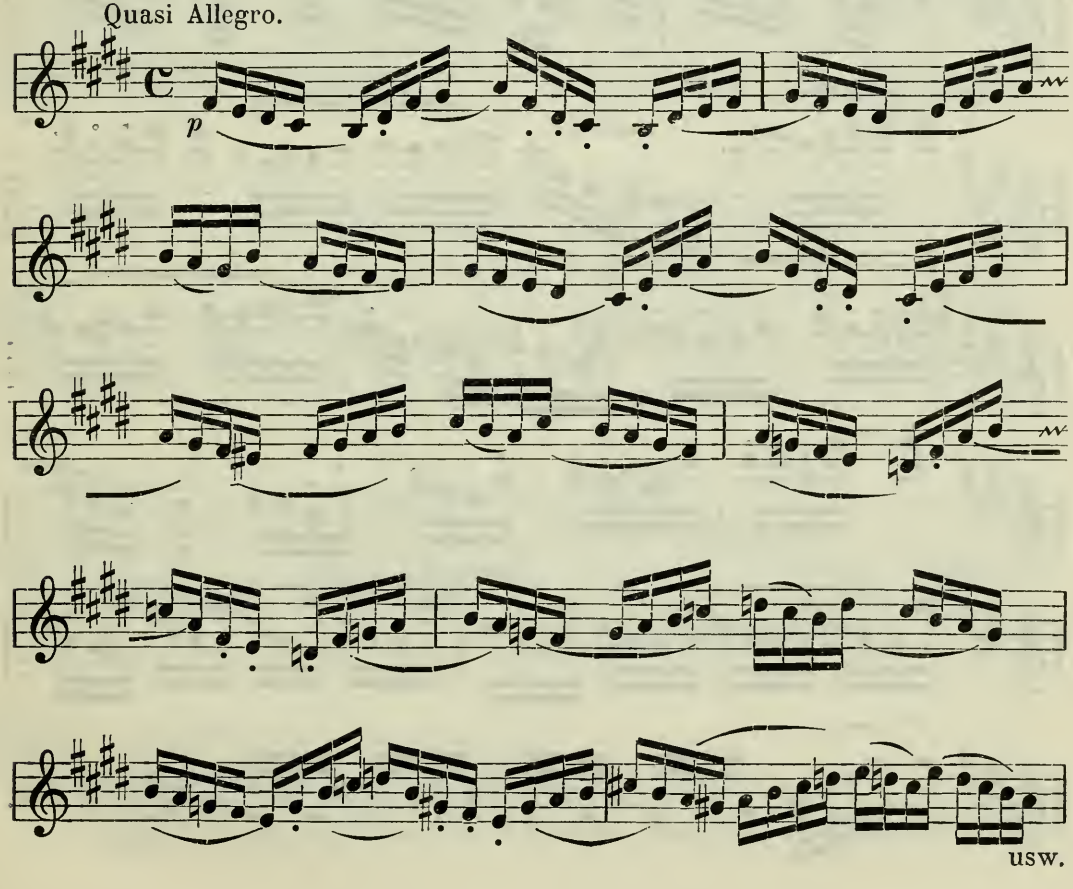
In der »Sommernachtstraum«-Ouvertüre schreibt Mendelssohn-Bartholdy folgende schwierige Stelle vor:



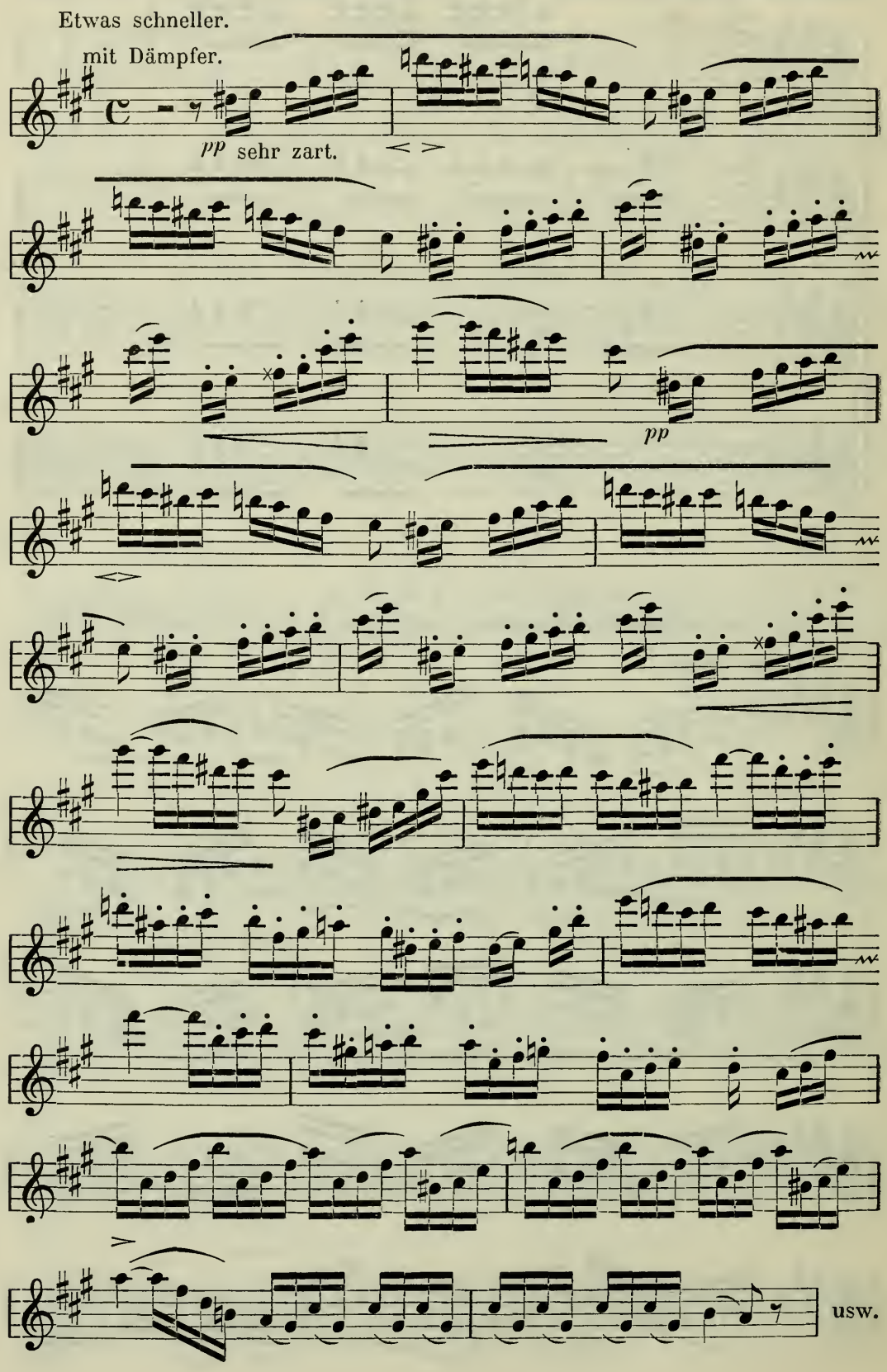




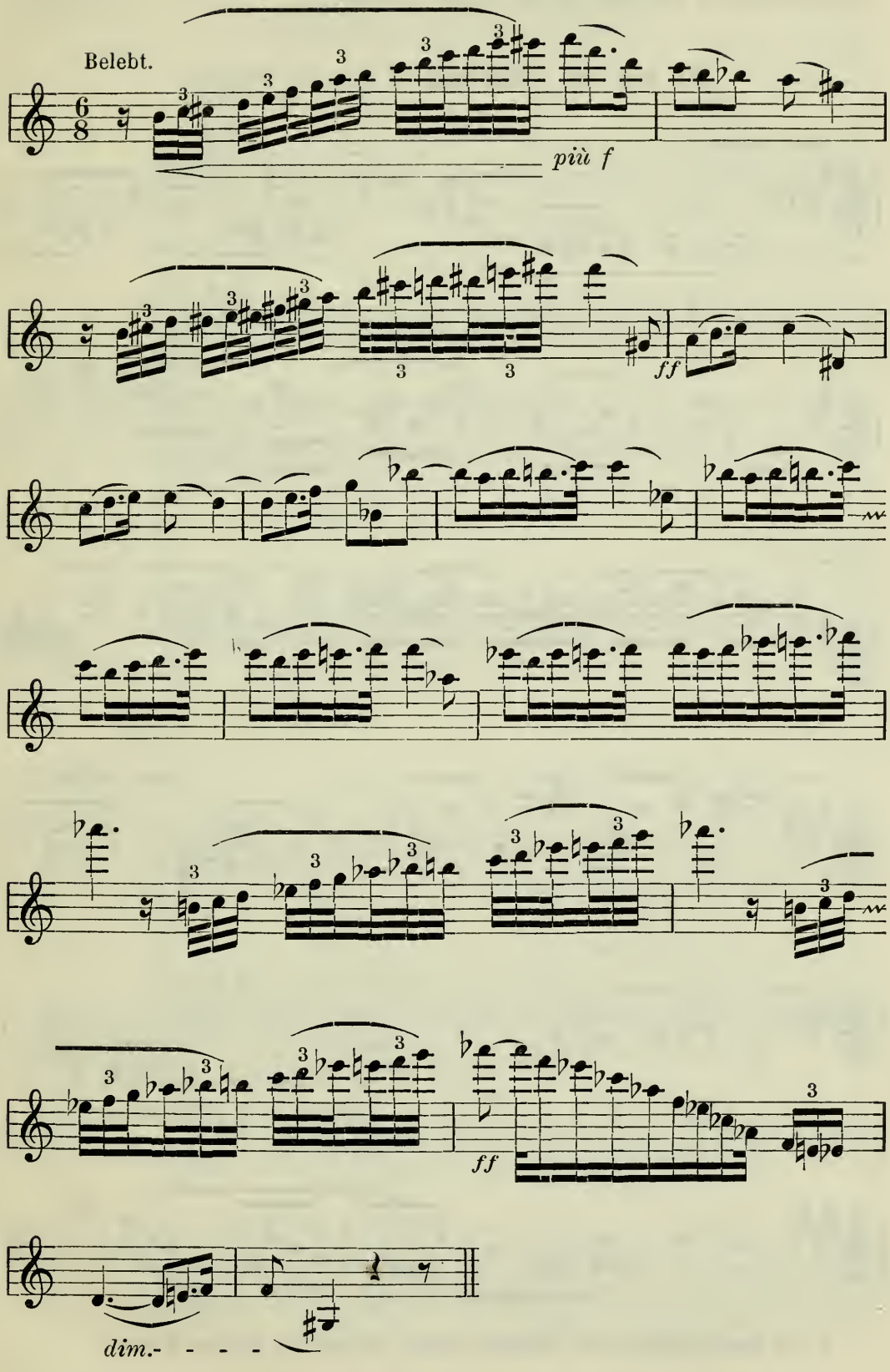
Große Totenmesse (Requiem), Op. 5 von H. Berlioz.



»Manfred« von Robert Schumann, Op. 115, Nr. 6. Rufung der Alpenfee.



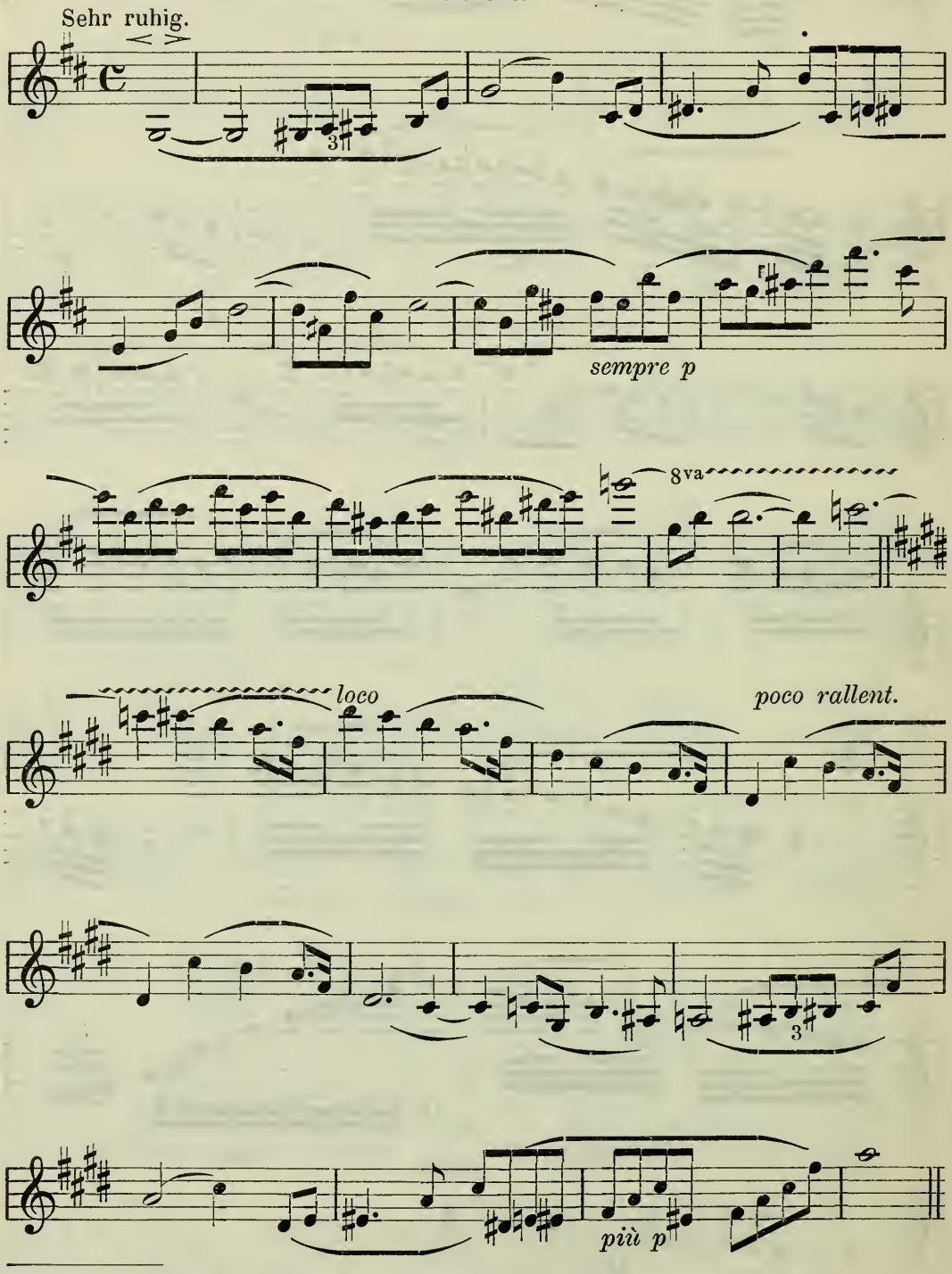
»Tristan und Isolde« von R. Wagner.



Weil sämtliche Geiger rein intonieren müssen, ist das Spielen nachstehender Unisono-Stelle sehr schwierig.

III. Akt aus »Siegfried« [1] von R. Wagner.

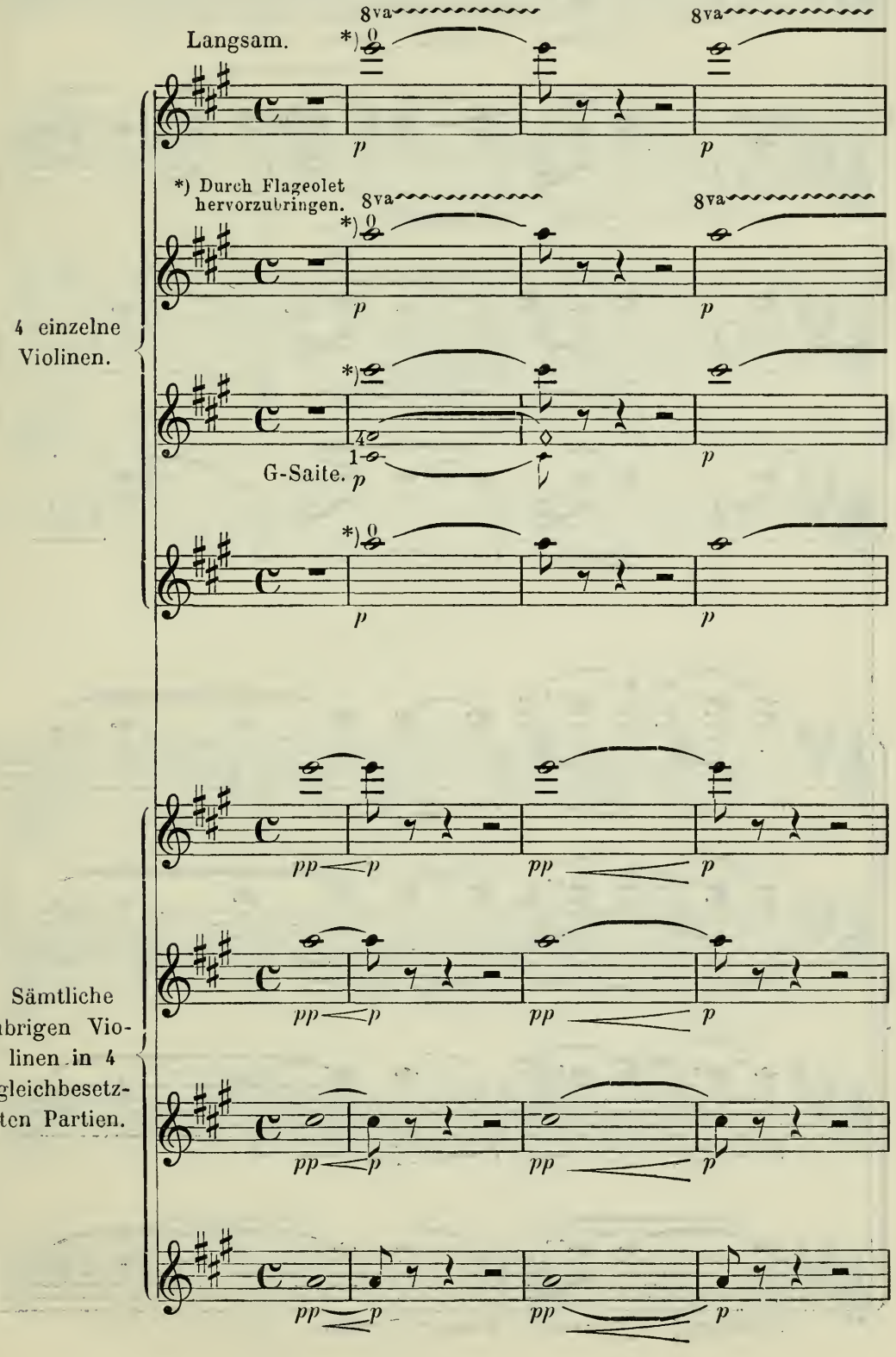
3. Szene.

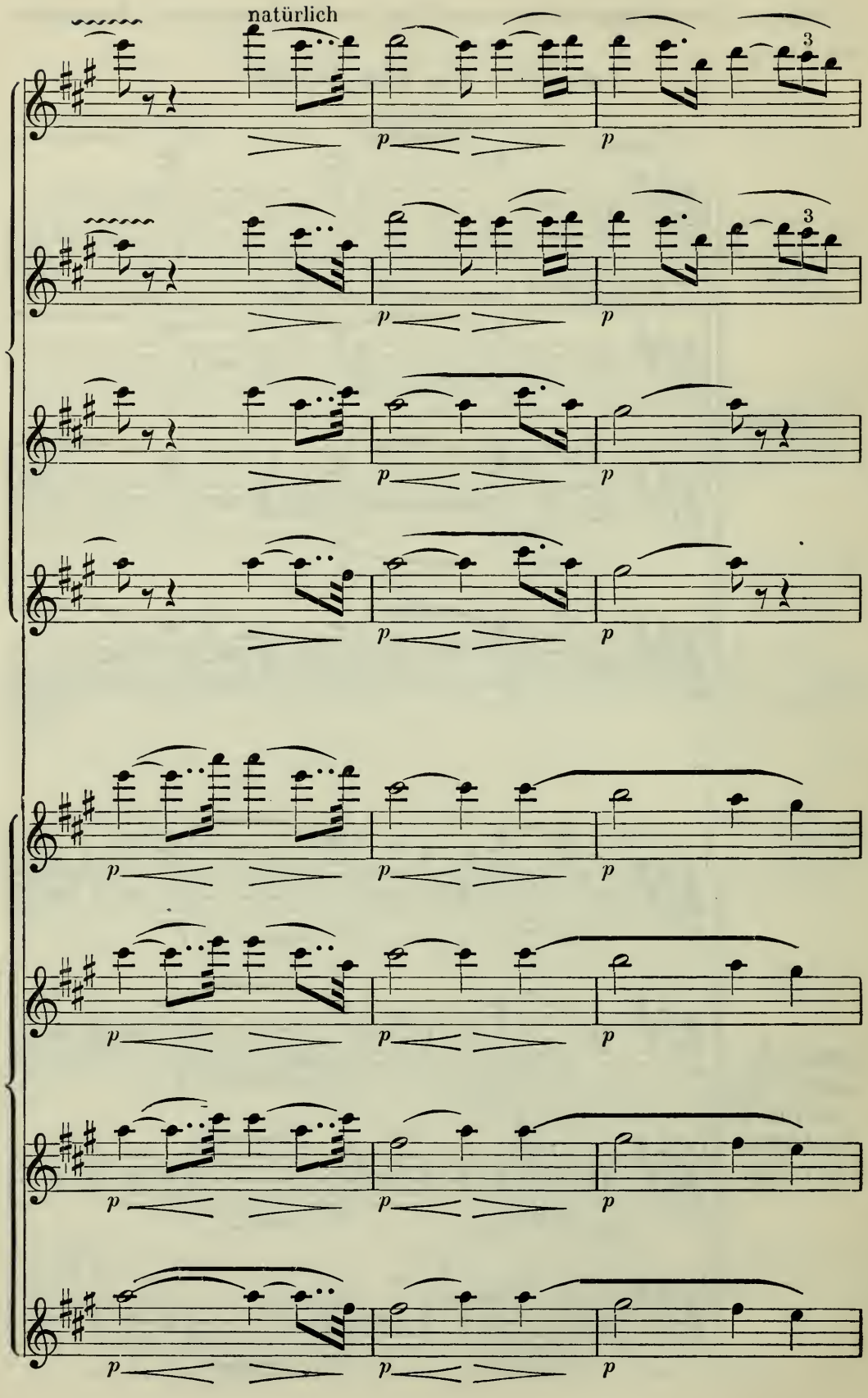


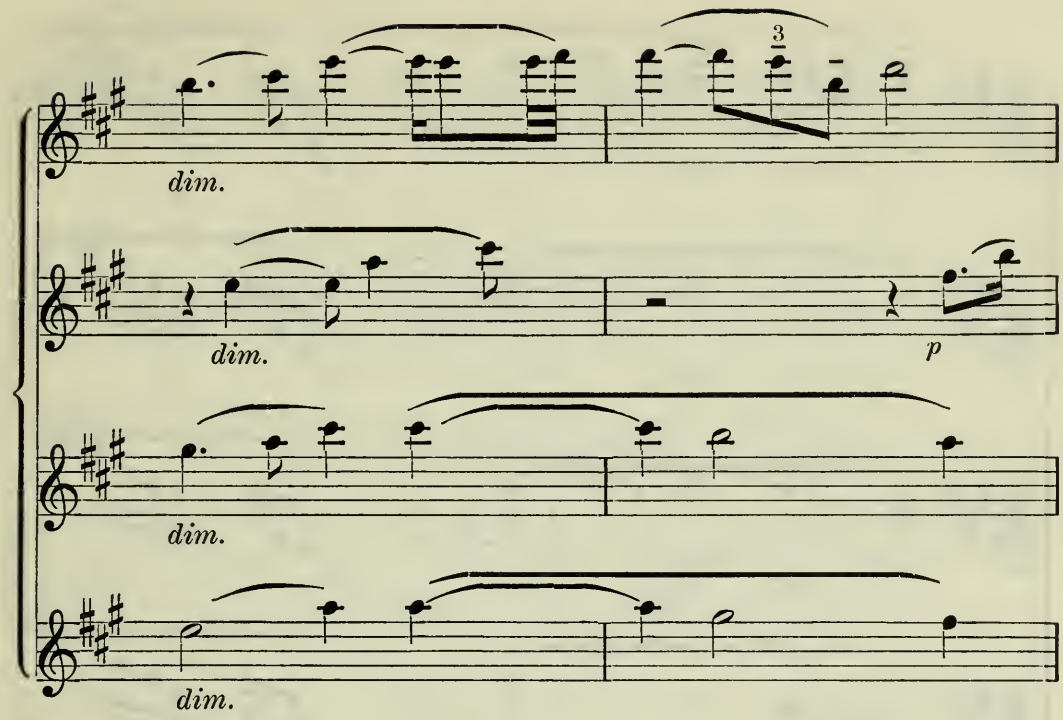
[1] Mit Genehmigung der Originalverleger B. Schott's Söhne, Mainz.

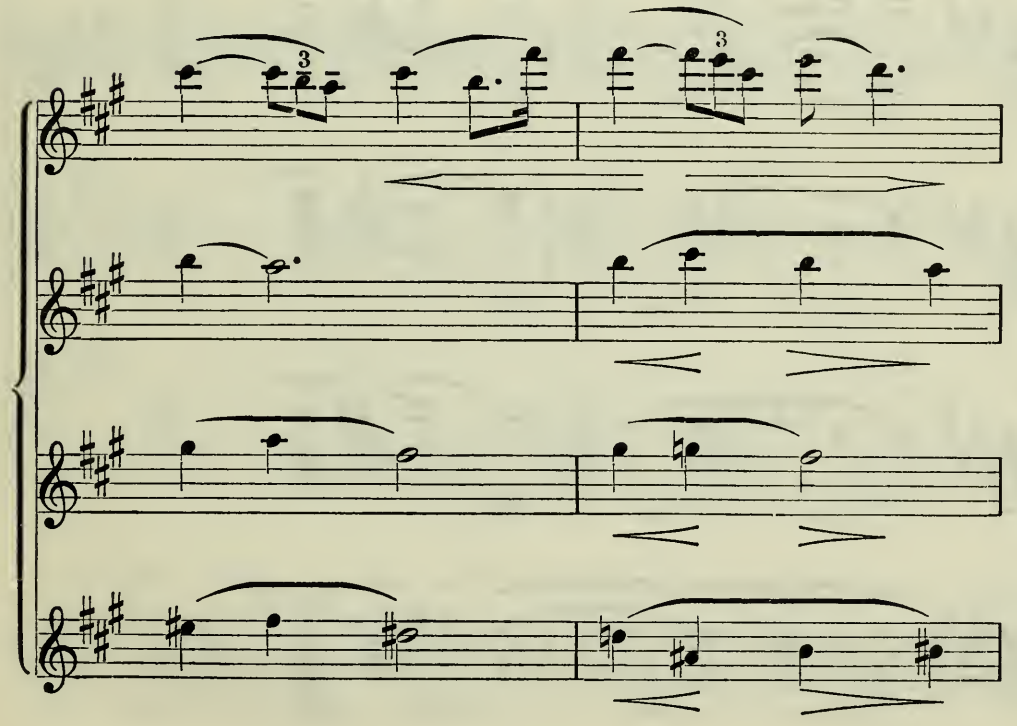
Wegen ihrer Klangschönheit verdient nachstehende Stelle besondere Beachtung:

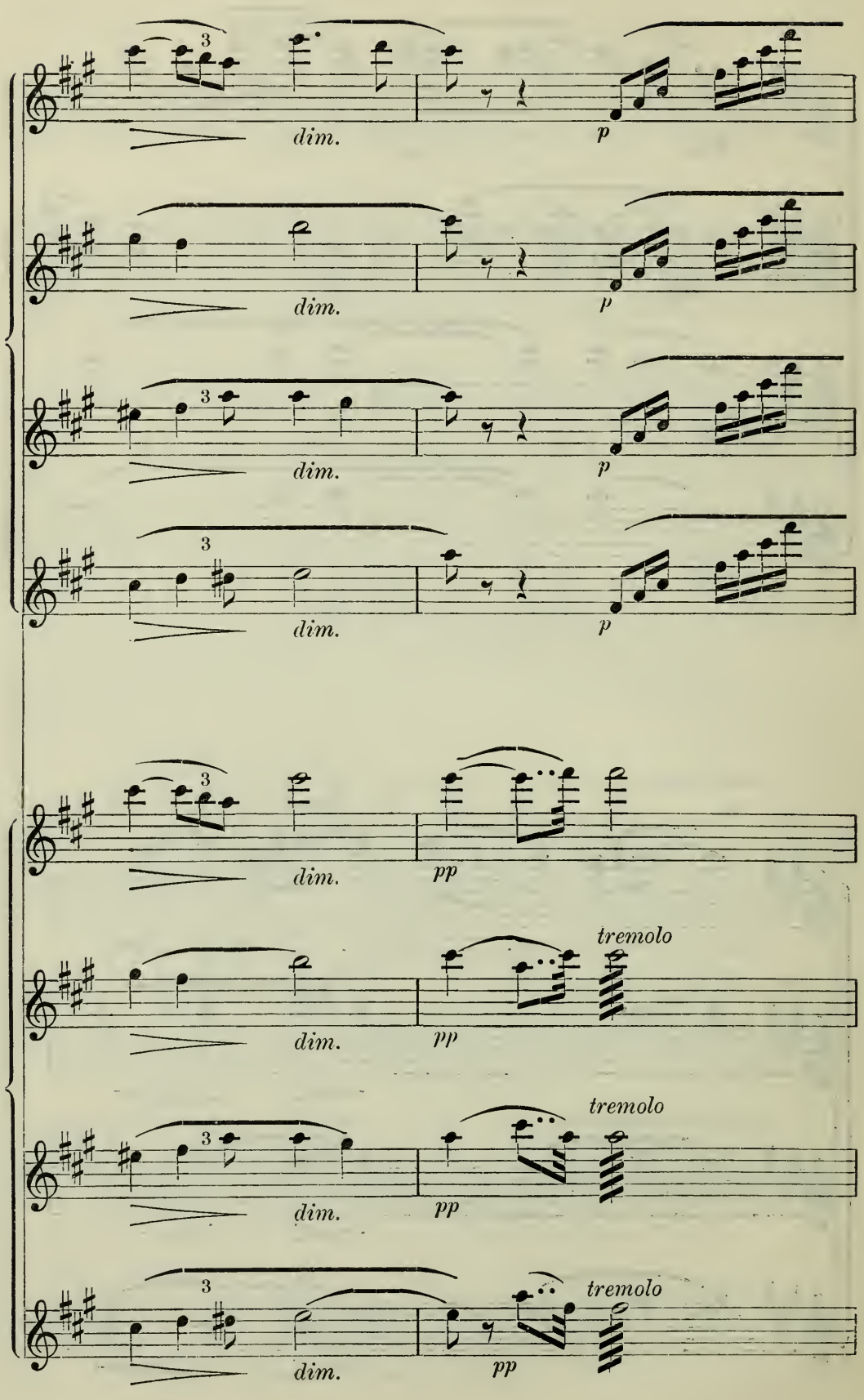
»Lohengrin« von Rich. Wagner.

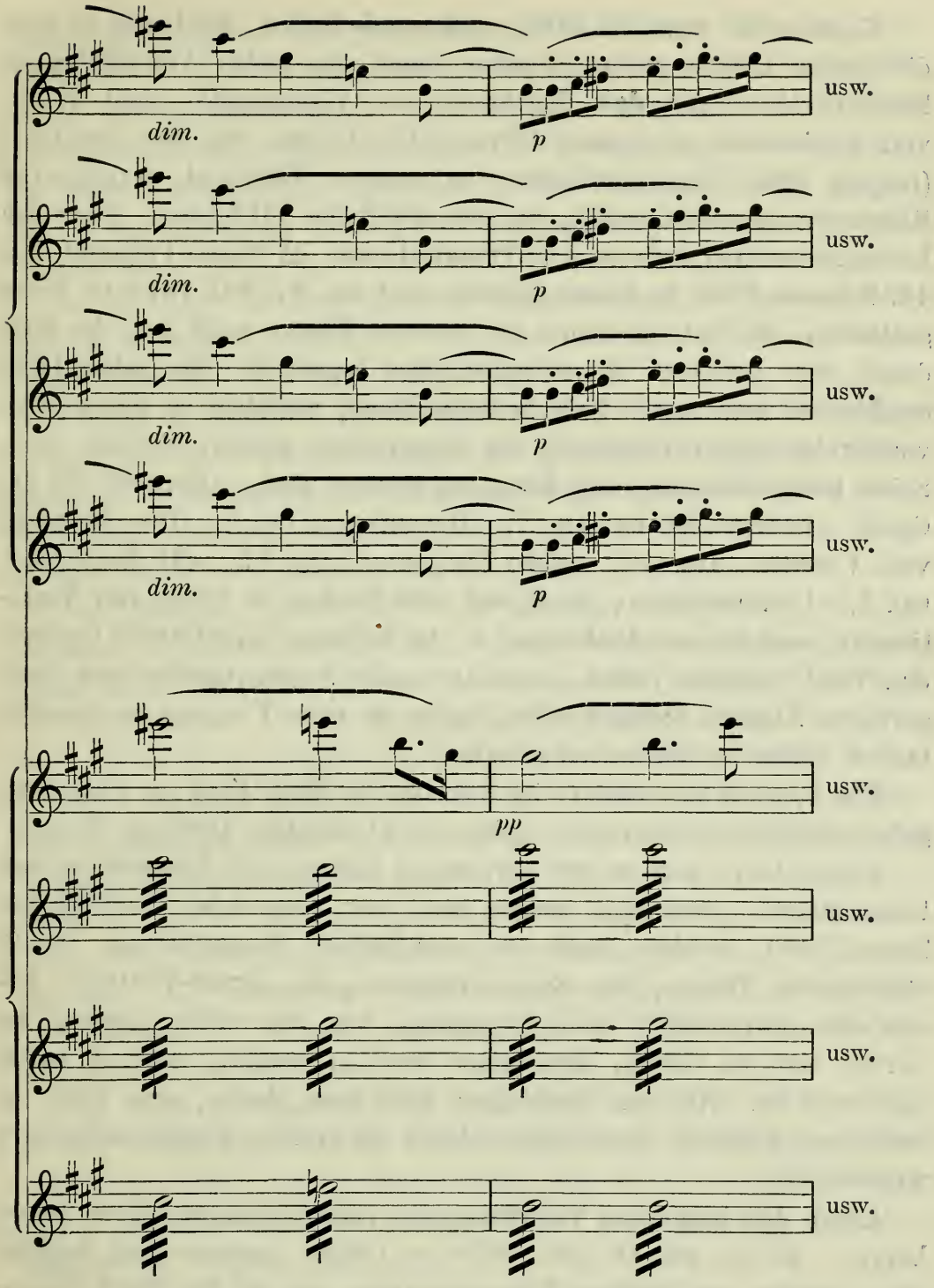



natürlich
3
3
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p


3
dim.
dim.
p
dim.
dim.


3
3


3
dim.
p
dim.
p
3
dim.
p
3
dim.
p
3
dim.
pp
tremolo
dim.
pp
3
tremolo
dim.
pp
3
tremolo
dim.
pp



Zu allen Zeiten haben seit Erfindung der Violine große Künstler gelebt, die dieses Instrument zur unbestrittenen Herrscherin im Gebiete der Instrumentalmusik, zur Führerin im Orchester, in der Kammermusik und im Solospiel machten.

Es ist wohl mehr als Zufall, daß gerade Italien, das Land, in dem die besten Geigen gebaut wurden, auch die ersten Violinvirtuosen hervorbrachte. Als den Begründer der Violinsonate nennt W. J. von Wasielewski in seinem Werke »Die Violine und ihre Meister«, (Leipzig 1869) den berühmten, in seinem Vaterland vergötterten Künstler Arcangelo Corelli[1]), der von 1653 bis 1713 lebte. Einer der hervorragendsten italienischen Violinvirtuosen ist Nicolo Paganini, am 18. Februar 1782 in Genua geboren und am 27. Mai 1840 in Nizza gestorben. Er hat wie kaum ein anderer Meister nach ihm die Welt durch sein geradezu dämonisches Spiel begeistert. Im Jahre 1828 erschien er zum ersten Male in Deutschland, nachdem er schon lange vorher in seinem Vaterlande als Geigerkönig gefeiert worden war. Seine Kompositionen, von denen zu nennen sind: »Konzert Nr. 1«, Op. 6, »Konzert Nr. 2«, Op. 7, »Hexentanz«, Op. 8, »Der Karneval von Venedig«, Op. 10, »Moto Perpetuo«, Op. 11, »24 Kaprizen«, Op. 1, »12 Sonatinen«, Op. 2 und »60 Etüden in Form von Variationen«, weil sie zur Ausbildung in der höheren Violintechnik bleibenden Wert behalten haben, geben trotz aller Schwierigkeiten nur einen geringen Abglanz seines Spieles, da er sie beim Vortrage in mannigfacher Weise zu verändern pflegte.

Ein Spanier von Geburt ist der am 10. März 1844 in Pamplona geborene Pablo de Sarasate, gest. am 21. Septbr. 1908 in Biarritz. Lange Jahre war er der bevorzugte Liebling der Konzertbesucher Deutschlands. Sein Spiel zeigte nicht nur vollendetste Technik der linken Hand, sondern auch eine wunderbare Bogenführung. Seine »Spanischen Tänze«, die »Zigeunerweisen«, die »Faust-Fantasie« sowie die »Introduktion und Tarantella« von ihm selbst gespielt zu hören, war ein Genuß, den keiner wohl je vergißt, dem er zuteil geworden ist. Als sein Nachfolger wird Joan Manén, geb. 1880 in Barcelona, genannt, dessen Oper »Acté« mit großem Erfolge aufgeführt worden ist.

Unter den belgischen Violinvirtuosen ragt besonders Eugène Ysaye hervor. Er ist am 16. Juli 1858 zu Lüttich geboren und begann seine Studien am dortigen Konservatorium, um sie bei Henri Vieuxtemps in Brüssel zu vollenden. Etwa um 1880 begann er seine Konzertreisen, die ihn rasch berühmt machten. 1886 wurde er als

---

[1]) Vgl. auch: Otto Keller, »Illustrierte Geschichte der Musik«, S. 211 und S. Bagge, »Die geschichtliche Entwicklung der Sonate.«

erster Violinlehrer am Konservatorium zu Brüssel angestellt. Seit 1897 hat er diese Stellung niedergelegt und behielt nur die Leitung seiner Konzertgesellschaft. Von seinen Kompositionen sind die »6 Violinkonzerte«, die »Variationen über ein Thema von Paganini«, die nur im Manuskript vorhanden sind, »Lointain Passé«, Mazurka Nr. 3, H-moll Op. 11 und »Poème Elégiaque« D-moll, Op. 12 erwähnenswert.

Deutschland hat unzweifelhaft die größte Zahl berühmter und bedeutender Geiger aufzuweisen. Nur zwei sollen hier genannt werden: Joseph Joachim und August Wilhelmj.

Joseph Joachim ist am 28. Juni 1831 zu Kittsee bei Preßburg in Ungarn geboren, wird aber mit Fug und Recht als deutscher Meister genannt. Seine Spielweise entsprach völlig der der deutschen Schule. Er erhielt zunächst Unterricht durch den berühmten Wiener Lehrer Joseph Böhm und später kurze Zeit durch Ferdinand David. Schon als zwölfjähriger Knabe trat er im Leipziger Gewandhaus und kurz nachher in London öffentlich auf. Mendelssohn war ihm mit freundschaftlichem Interesse zugetan. Bevor er 1869 nach Berlin als Leiter der Violinklassen an die Hochschule für Musik berufen wurde, war er in Weimar und Hannover als Hofkonzertmeister tätig. Was er in seiner Berliner Stellung als unübertrefflicher Lehrer, als Interpret der klassischen Meisterwerke und unvergleichlicher Kammermusikspieler bis zu seinem im Jahre 1907 erfolgten Tode geleistet hat, ist noch in frischer Erinnerung der musikalischen Welt. Sein Streben ging nicht dahin, ein guter »Geiger«, sondern vielmehr ein »Musiker« zu sein. Die vollendetste Technik, einen wunderbaren, alles Süßliche ausschließenden Ton und klassische, nur dem Edlen in der Musik zugewendete Spielweise nannte er sein eigen.

An Werken dieses Meisters seien genannt: »Drei Stücke«, Op. 2, Nr. 1: Romanze, Nr. 2: Fantasiestück, Nr. 3: Frühlingsfantasie, »Konzert G-moll«, Op. 3, »Drei Stücke«, Op. 5, Nr. 1: Lindenrauschen, Nr. 2: Abendglocken, Nr. 3: Ballade und das berühmte »Konzert in ungarischer Weise«, Op. 11.

Ein Zeitgenosse Joachims war August Wilhelmj. Er wurde am 21. September 1845 in Usingen im Nassauischen geboren. Den ersten Unterricht erhielt er von K. Fischer in Wiesbaden. Die vollständige Ausbildung des sich erstaunlich früh zum bedeutenden Virtuosen entwickelnden Jünglings leitete 1861—1864 der berühmte Lehrer des Leipziger Konservatoriums, Ferdinand David. Den musiktheoretischen

Unterricht erteilten Moritz Hauptmann und Friedrich Richter in Leipzig; in Wiesbaden späterhin Joachim Raff. Bereits 1862 trat Wilhemj in den Gewandhauskonzerten auf. Nach beendetem Studium begann er sein Wanderleben und spielte nacheinander in der Schweiz, Holland, England, Frankreich, Italien, Rußland, Österreich und Belgien. 1876 war er bei den Bühnenfestspielen in Bayreuth als Vorgeiger tätig. In Biebrich am Rhein, wo er längere Zeit seinen Wohnsitz hatte, gründete er zusammen mit Hugo Riemann eine Hochschule für Violinspiel. Seit 1886 wohnte er in Blasewitz bei Dresden, wurde aber später an die Guildhall-Music-School in London als Violinlehrer berufen. Wilhelmj starb am 22. Jan. 1908 in London.

Besonderer Beliebtheit erfreuen sich die Kompositionen: »Italienische Suite«, eine Polonaise »All Ungrese«, die gern gespielte »Romanze« und seine vielen Bearbeitungen für die Violine.

Auch das weibliche Geschlecht hat einige hervorragende Virtuosinnen aufzuweisen. Vor allem ist der weibliche Joachim, Wilma Marie Franziska Normann-Neruda, geboren 29. März 1839 in Brünn, zu nennen. Auch Teresina Tua, geboren 22. Mai 1867 in Turin, sowie Marie Soldat-Roeger, geboren 25. März 1864 in Graz, und die jüngste Violinkünstlerin Kathleen Parlow dürfen nicht unerwähnt bleiben. Es vergeht keine Saison, ohne daß nicht ein halbes Dutzend neuer Namen auftauchen. Selbst noch recht jugendliche, wie Franz v. Vecsey und Mischa Elmann, treten als Violinspieler vor das Publikum. Doch auch hier bewahrheitet sich das alte Sprichwort: Viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt.

Als Literatur ist zu empfehlen:

Bagatella, Ant., Regeln zur Verfertigung von Violinen, Violen, Violoncellen und Violonen . . . . . ℳ 1.50
Drögemeyer, Herm. Aug., Die Geige . . . . . „ 1.50
Ehrlich, A., Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart . . „ 6.—
Ehrlich, A., Die Geige in Wahrheit und Fabel . . . . . „ 1.—
Grünberg, Max, Methodik des Violinspiels . . . . . „ —.—
Jockisch, Reinhold, Katechismus der Violine und des Violinspiels. . „ 2.50
Köckert, G., Rationelle Violintechnik . . . . . „ 1.60
Mailand, E., Das wiederentdeckte Geheimnis des italienischen Geigenlackes . . . . . „ 2.50
Nieterheitmann, Fr., Cremona, Eine Charakteristik der ital. Geigenbauer und ihrer Instrumente . . . . . „ 4.50
Riechers, Aug., Die Geige und ihr Bau . . . . . „ 1.50
Rühlmann, Jul., Die Geschichte der Bogeninstrumente . . . . . „ 20.—

Scholz, Richard, Handbüchlein für Geigenspieler, enthaltend das Wissenswerteste von der Geige . . . . . ℳ 2.50
Scholz, Richard, Über Studium und Unterricht im Geigenspiel . . . „ 3.—
Schroeder, C., Katechismus des Violinspiels . . . . . „ 1.80
Steinhausen, Dr. F. A., Die Physiologie der Bogenführung . . . . „ 3.—
Stoeving, Paul, Von der Violine . . . . . „ 4.50
Tottmann, A., Führer durch die Violinliteratur, zwei Teile, . . . je „ 4.50
Wasielewsky, M. J. v., Die Violine und ihre Meister. . . . . „ 9.—
Wit, Paul de, Geigenzettel alter Meister, zwei Teile . . . . . je „ 7.50

Die Viola.

Von

Alfred Spitzner,

Kgl. Sächs. Kammervirtuos, Vertreter der Solo-Viola der Kgl. Sächs. musik. Kapelle.

Viola ist eigentlich der Taufname aller früher gebräuchlichen Bogeninstrumente. Das beweisen die Namen viola da gamba, viola d'amore, viola pomposa, viola di braccio usw. Violine und Violoncello sind von Viola abgeleitete Bezeichnungen. Die Urform der heutigen Bogeninstrumente ist zweifellos das Rebâb der Araber. Es ist dies ein einsaitiges Instrument, das in der Form der heutigen Mandoline ähnelt. Durch den friedlichen Verkehr der Spanier, Italiener und Franken mit den Arabern kam dieses Instrument zu uns und entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte zu der jetzigen Vollkommenheit. Die älteste Abbildung eines Rebâb (altfranz. Rebec) stammt aus dem 9. Jahrhundert. Im 11. Jahrhundert finden wir zum ersten Male in Paris ein dreisaitiges Instrument, dessen Form schon der unserer heutigen Violine ähnelt. Ein Jahrhundert später sind bereits fünfsaitige, in der Form abermals vervollkommnete Instrumente bekannt. Im 13. Jahrhundert begegnen wir zum ersten Male einer viersaitigen Viola, deren Erfinder Albinus war. Leider fehlt über dessen Person eine nähere Beschreibung.

Durch Sebastian Virdung-Wittenberg (1528—1542), durch Lafranco-Brescia (1533) und Michael Praetorius (1619) erhalten wir eingehendere Kenntnis von der Vervollkommnung bezw. Weiterentwicklung der Bogeninstrumente. Sie erlangten besonders nach der Erfindung der kleinen Viola (Violine) im 16. Jahrhundert eine höhere

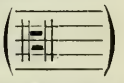
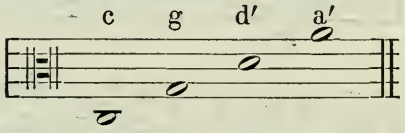
Bedeutung (vgl. Carlo Farinas »Violinwerk«, 1627). Je vollkommener die Streichinstrumente besonders durch die im 17. Jahrhundert erzielten Verbesserungen wurden, desto mehr paßten die damals lebenden Komponisten ihre Werke dem Charakter der Instrumente an. Besonders ging Corelli (1653—1713) bahnbrechend voran. Ihm folgten: Johann Sebastian Bach (1685—1750), Philipp Emanuel Bach (1714—1788), Joseph Haydn (1732—1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791), Ludwig van Beethoven (1770—1827), Luigi Cherubini (1760—1842), Franz Schubert (1797—1828), Robert Schumann (1810—1856) und Johannes Brahms (1833—1897). Was die musikalische Kunst diesen Meistern verdankt, darüber ist sich wohl jeder Musiker klar.

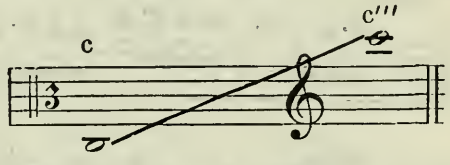
Viola.

Ein näheres Eingehen auf den Namen des Instrumentes wäre wohl endlich einmal am Platze. In Deutschland wird es schlechtweg »Bratsche«, seltener »Viola« genannt, in Frankreich dagegen »l'Alto« und in England »Tenor«. Da nun »Bratsche« vom italienischen »braccio« (der Arm) abgeleitet ist, müßte sinngemäß von »viola di braccio« gesprochen werden. Dieser Name könnte jedoch ebensogut für die Violine gelten, die ebenfalls eine »Armgeige« ist. Es scheint also die französische Benennung »l'Alto«, italienisch »viola alta« — deutsch »Altgeige« — die richtigste zu sein.

Diese Bezeichnung führt uns auf Hermann Ritter-Würzburg, den Verbesserer der »viola alta«, dessen Werk über die Altgeige jedem Violaspieler nur empfohlen werden kann. Ritter sagt mit Recht, daß es durchaus falsch ist, in herkömmlicher Weise von der Viola einen nasalen Ton zu fordern, er hat durch Verbesserung der Viola alta diesem Übelstande Abhilfe zu schaffen versucht. Es gibt tatsächlich wenige gute alte Violen, die nicht näseln. Leider sind die Größen-

verhältnisse der Ritterschen Viola so ungünstig, daß sie einen Spieler, der nicht sehr lange Arme und Finger hat, übermäßig anstrengen. Namentlich bei den Forderungen unserer heutigen Komponisten erscheint sie mir unhandlich. Die Ritterschen Instrumente ähneln sehr den echten italienischen Violen, die im Besitze der katholischen Hofkirche zu Dresden sind. Unter ihnen finden sich mehrere prachtvolle Amatis.

Die Korpuslänge der Viola schwankt zwischen 37 und 42 cm. Die Besaitung besteht wie bei der Violine aus vier Darmsaiten, von denen die beiden tiefsten (C und G) mit Metall- (gewöhnlich Silber) draht übersponnen sind. Die Viola wird im Altschlüssel  in den höheren Lagen auch des öfteren im Violinschlüssel notiert und ist eine Quinte tiefer als die Violine gestimmt: 

Der chromatische Tonumfang der Viola sollte eigentlich nicht mehr als 3 Oktaven betragen, und zwar von: 

Höherliegende Töne sollte man lieber der Violine überlassen. Die Komponisten jedoch denken anders, und deshalb muß auch der Violaspieler Tonleitern bis an den Steg hinauf üben.

In ihrer heutigen Gestalt dient die Viola sowohl im Streichquartett als auch im Orchester als Vermittlerin zwischen Violine und Violoncello.

Um die Größenverhältnisse günstiger zu gestalten, hat Ritter neuerdings noch eine fünfte (E-)Saite an dem Instrument angebracht[1]).

In unserer Zeit sind, wie schon einmal kurz angedeutet, die Anforderungen der Komponisten an den Violaspieler sehr hohe. Minderwertige Geiger und nicht mehr dienstfähige Bläser können heute nicht mehr wie früher zur Viola übergehen. Die moderne Oper, besonders aber die Wagnerische, verlangt für dieses Instrument einen Spieler, der genau wie jeder andere Streicher gegen technische Schwierigkeiten gefeit ist. Nicht jeder gute Geiger ist gleichzeitig ein guter

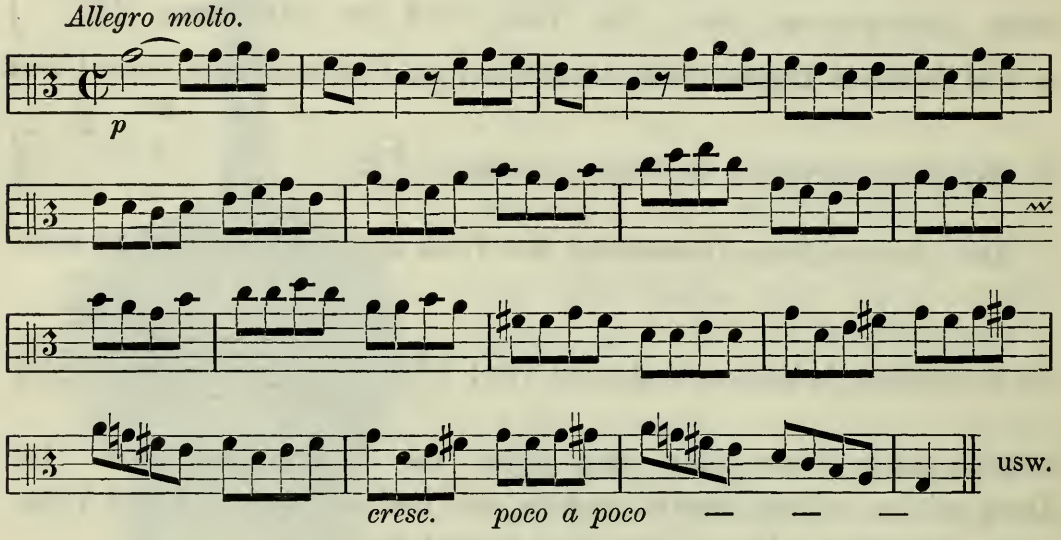
---

[1]) »Die 5-saitige Altgeige« von Hermann Ritter.

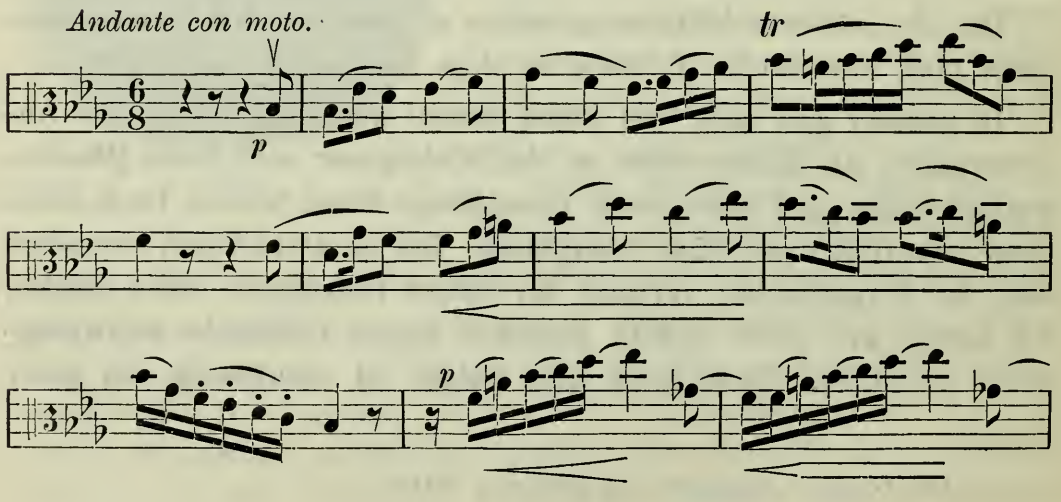
Violaspieler. Erst ein jahrelanges Studium macht ihn mit diesem Instrumente künstlerisch vertraut. Trotzdem muß jedem, der das Violaspiel erlernen will, geraten werden, erst ordentlich geigen zu lernen. Insbesondere sei auf die Orchesterstudien für Viola von Friedrich Hermann hingewiesen.

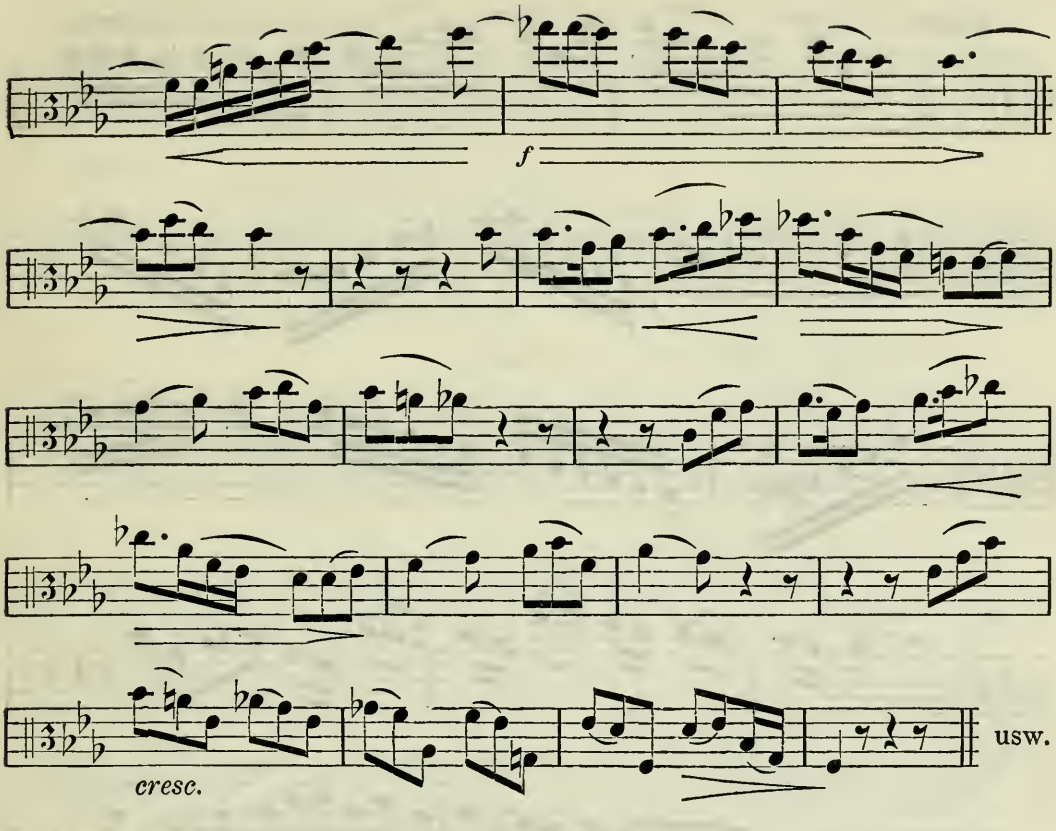
Welche Anforderungen an die Violaspieler gestellt werden, sei hier durch einige Beispiele gezeigt:

L. v. Beethoven, »Quartett Nr. 3«. Op. 59. IV. Satz.

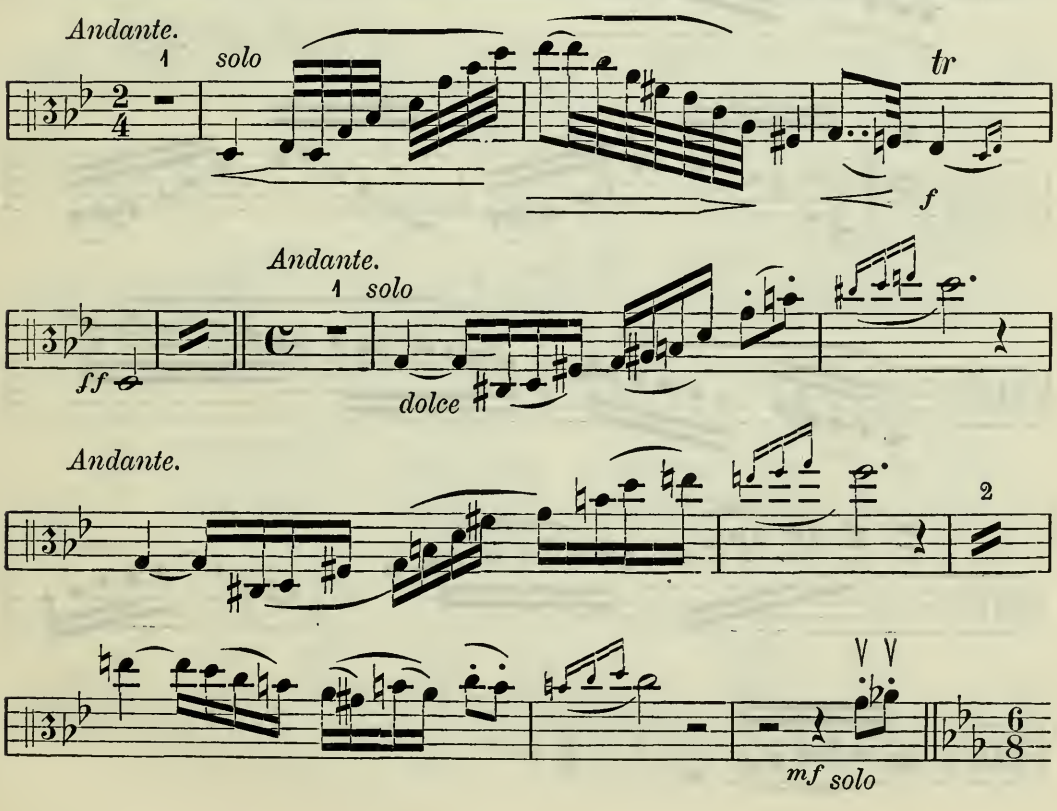


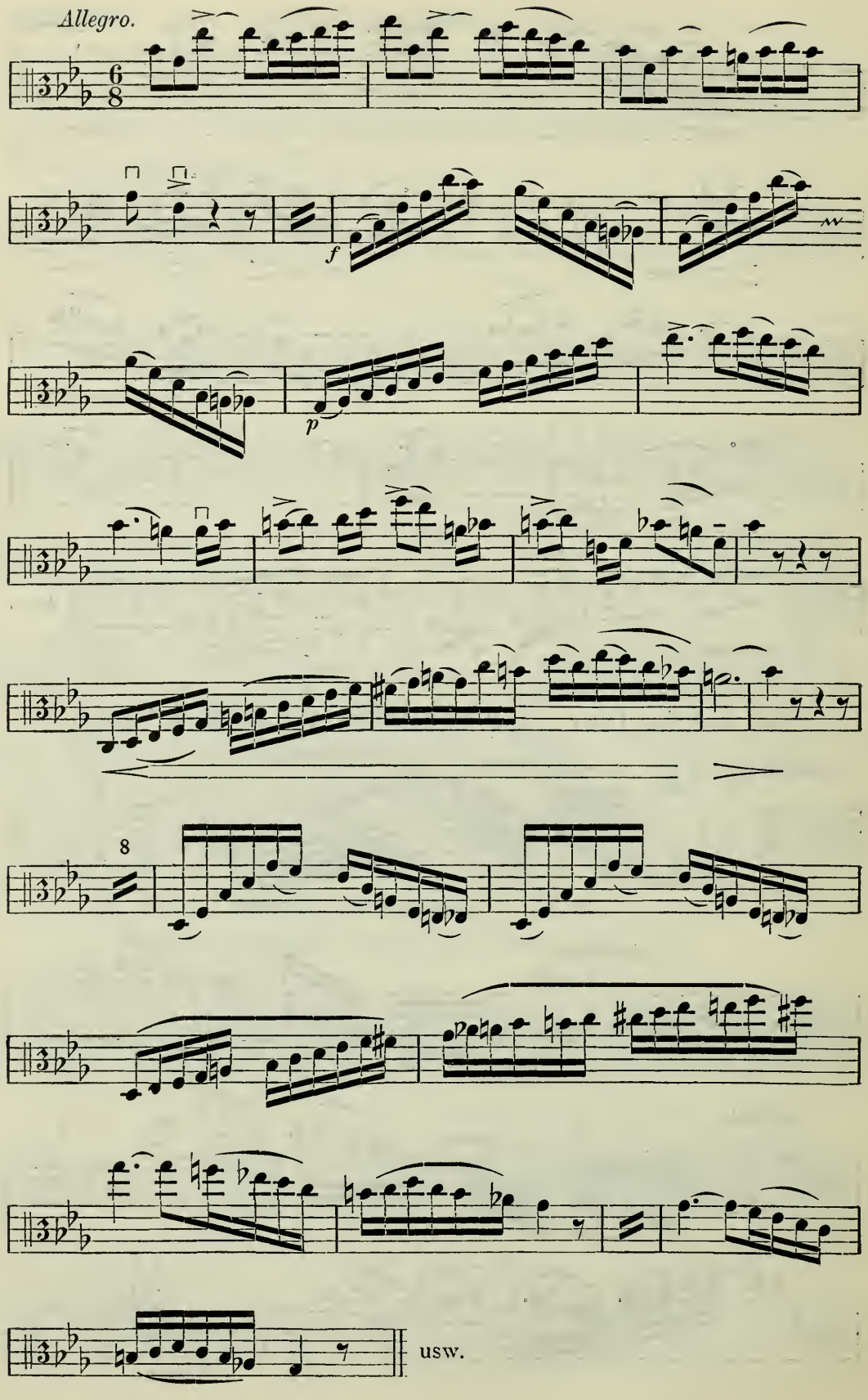
Solo aus der »Suite für Orchester Nr. 5«, C-moll,
von Franz Lachner, Op. 135.
Canon zwischen Violine und Viola alta, Solo.



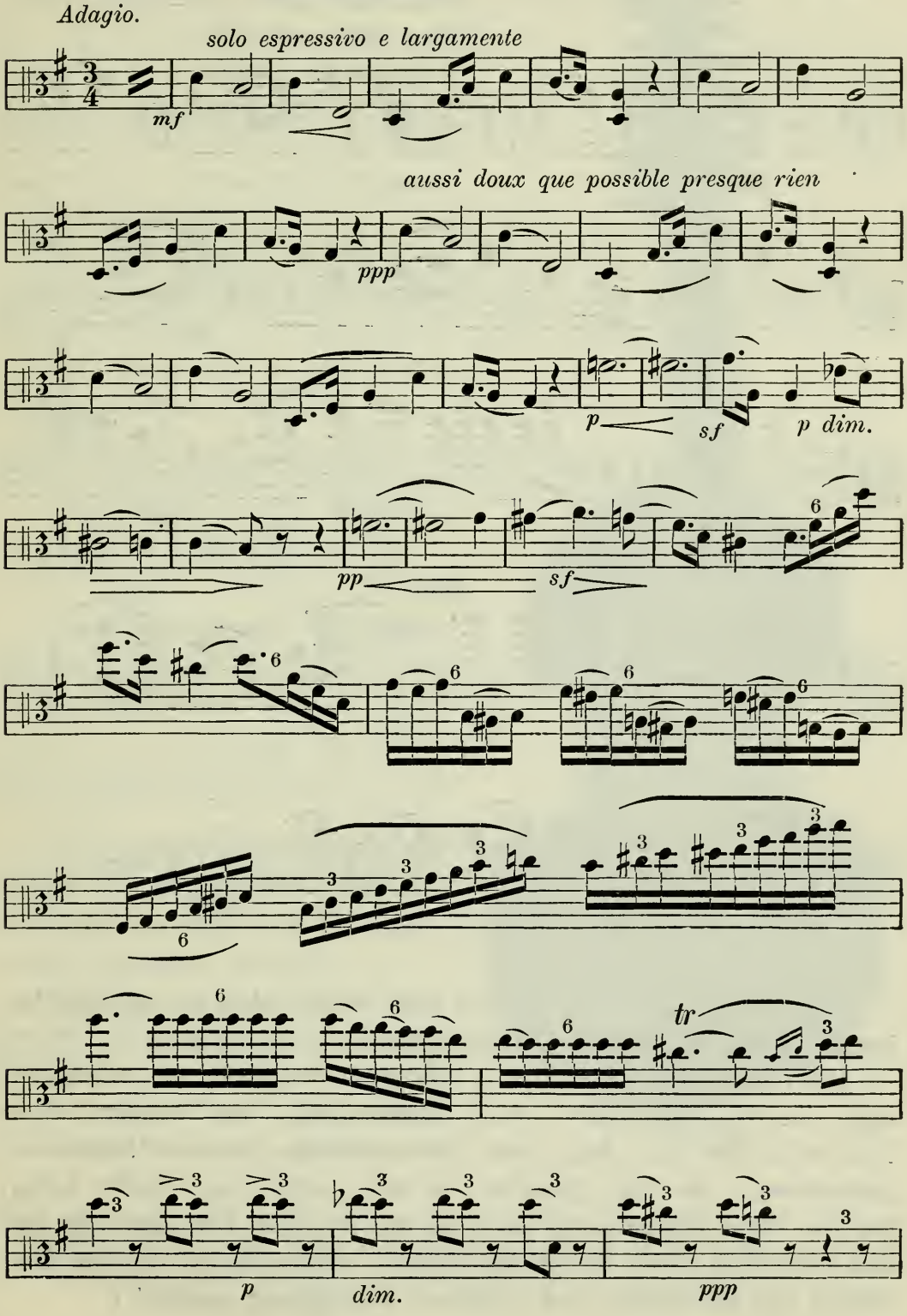


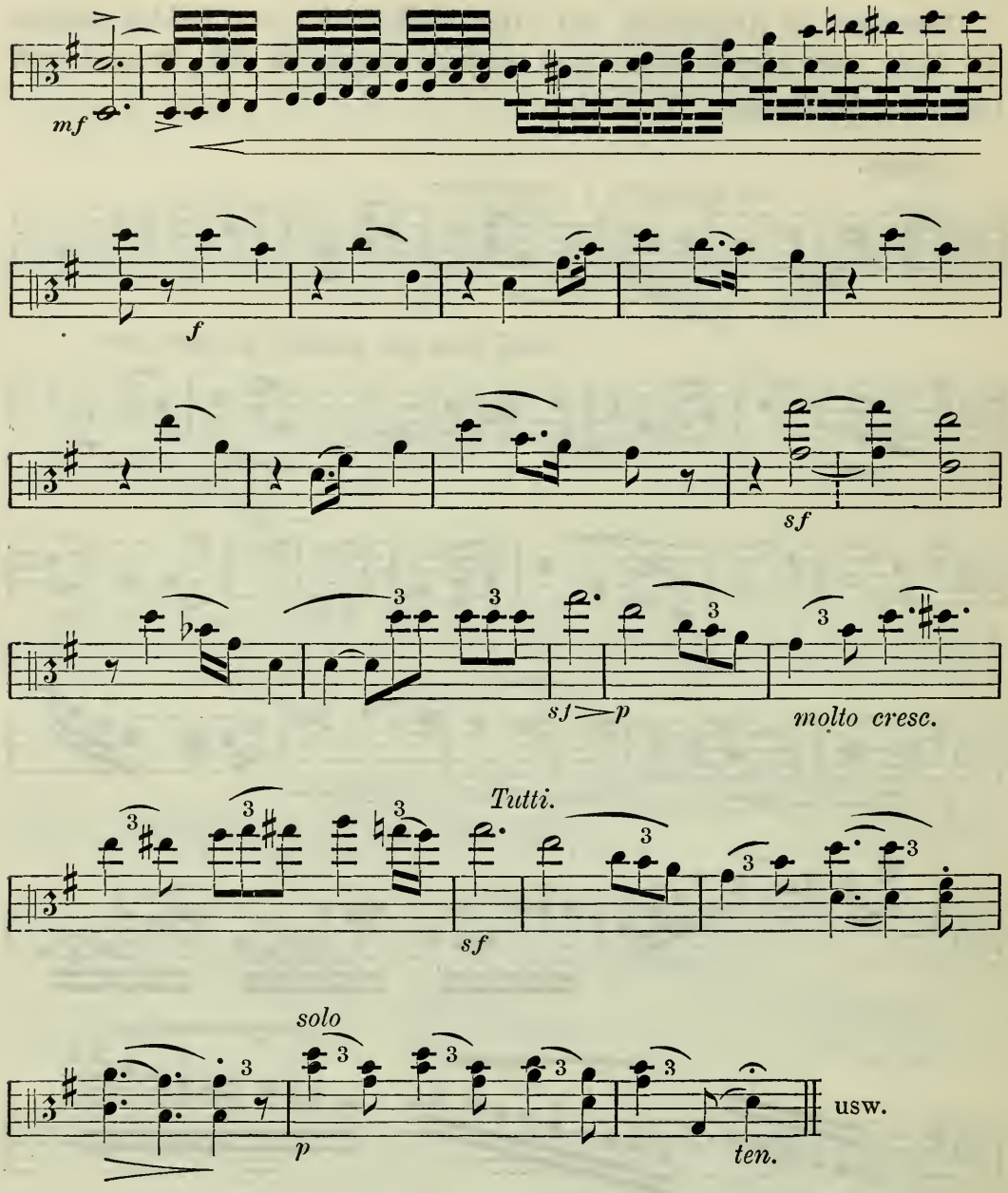
Solo aus der Oper »Der Freischütz« von C. M. v. Weber.




Allegro.
f
p
8
usw.

Das Solo für Altgeige in der »Harold-Sinfonie« von Hektor Berlioz ist eines der vornehmsten und bedeutendsten in der orchestralen Literatur überhaupt. Es lautet:





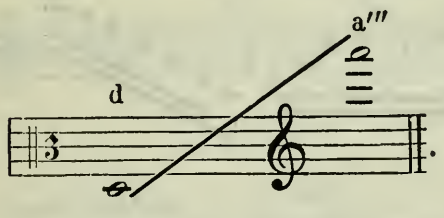
Zum Schluß will ich noch ein paar Worte über die weniger bekannte **Viole d'amour** — »Liebesgeige« — hinzufügen.

Die »Liebesgeige« — heute fast ganz vergessen — behauptete noch im 18. Jahrhundert einen hohen Rang. Sie verdient ihren Namen in der Tat. Sagt doch Hektor Berlioz in seiner Instrumentationslehre, »die Viole d'amour hat einen schwachen, sanften Klang. Sie hat etwas Seraphisches an sich, das zugleich dem der Viola und den Flageolett-Tönen der Violine ähnelt. Besonders ist sie zum Ausdrucke des Entzückens und religiöser Empfindung geeignet.«

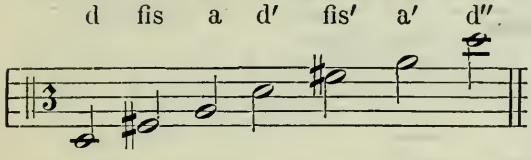
Die Viole d'amour ist mit 7 Darm- und 7 Metallsaiten bespannt. Drei der erstgenannten sind mit Silberdraht umsponnen. Sie werden wie bei der Viola über den Steg aufgezogen. Die sieben Metallsaiten dagegen werden einzeln durch unterhalb des Griffbrettes im Stege angebrachte Löcher hindurchgezogen und gespannt.

Zur Schreibweise für die Viole d'amour bedient man sich ebenfalls des Altschlüssels.

Der chromatische Tonumfang beträgt ziemlich 4 Oktaven, von:



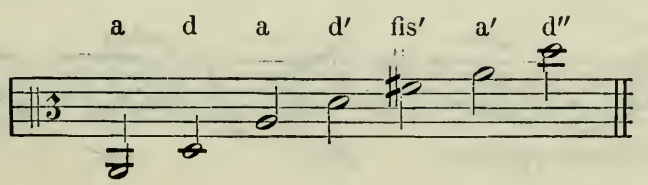
Die Stimmung der Darmsaiten ist:



Die Metallsaiten werden in den gleichen Tönen gestimmt. Das Mitschwingen derselben ruft den eigenartigen Klangreiz hervor.

Meyerbeer hat in Raouls Romanze (Hugenotten, 1. Akt) die Liebesgeige mit Glück angewendet.

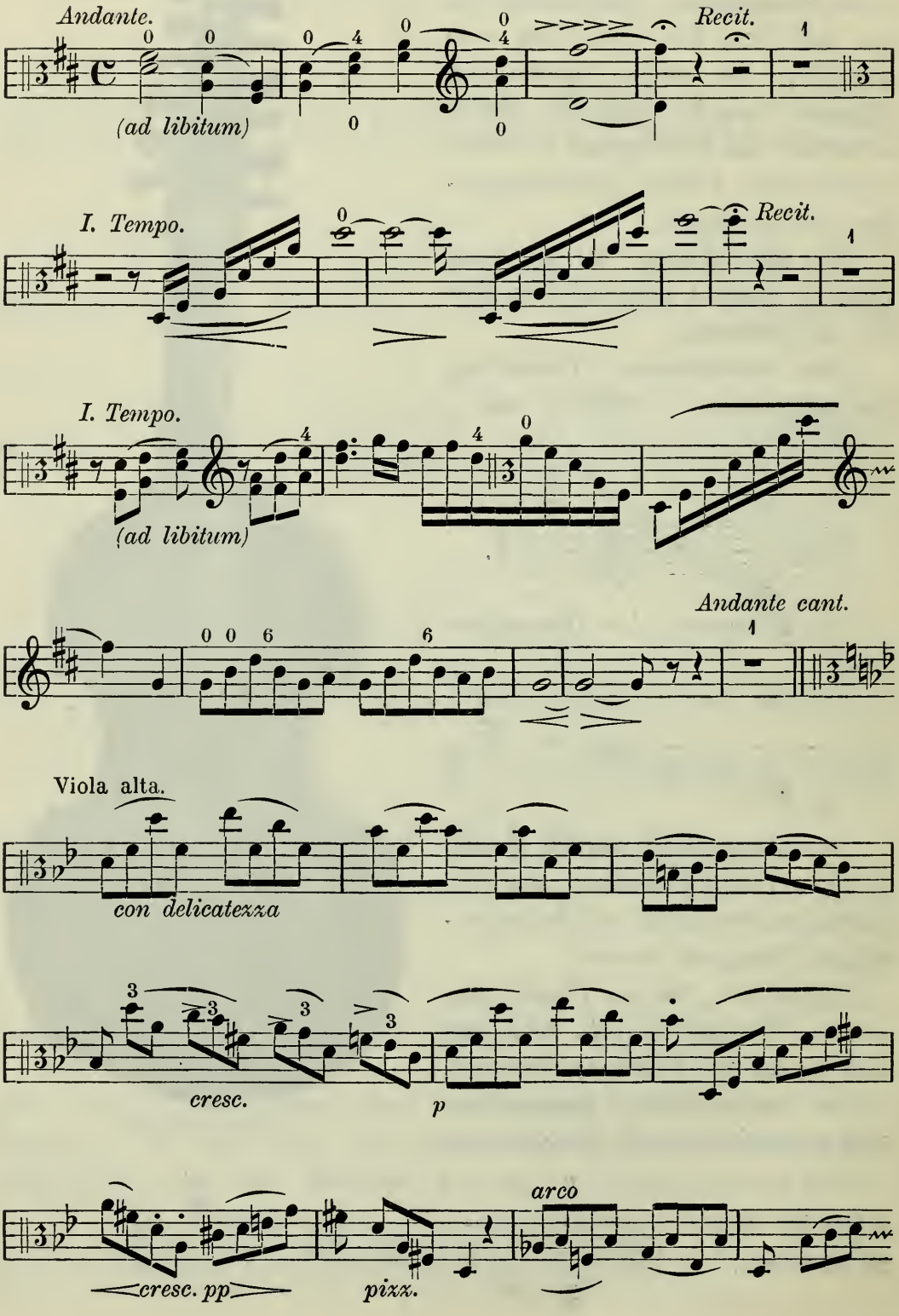
In dem erwähnten Hugenottensolo empfiehlt es sich, die Saiten in folgender Weise zu stimmen:

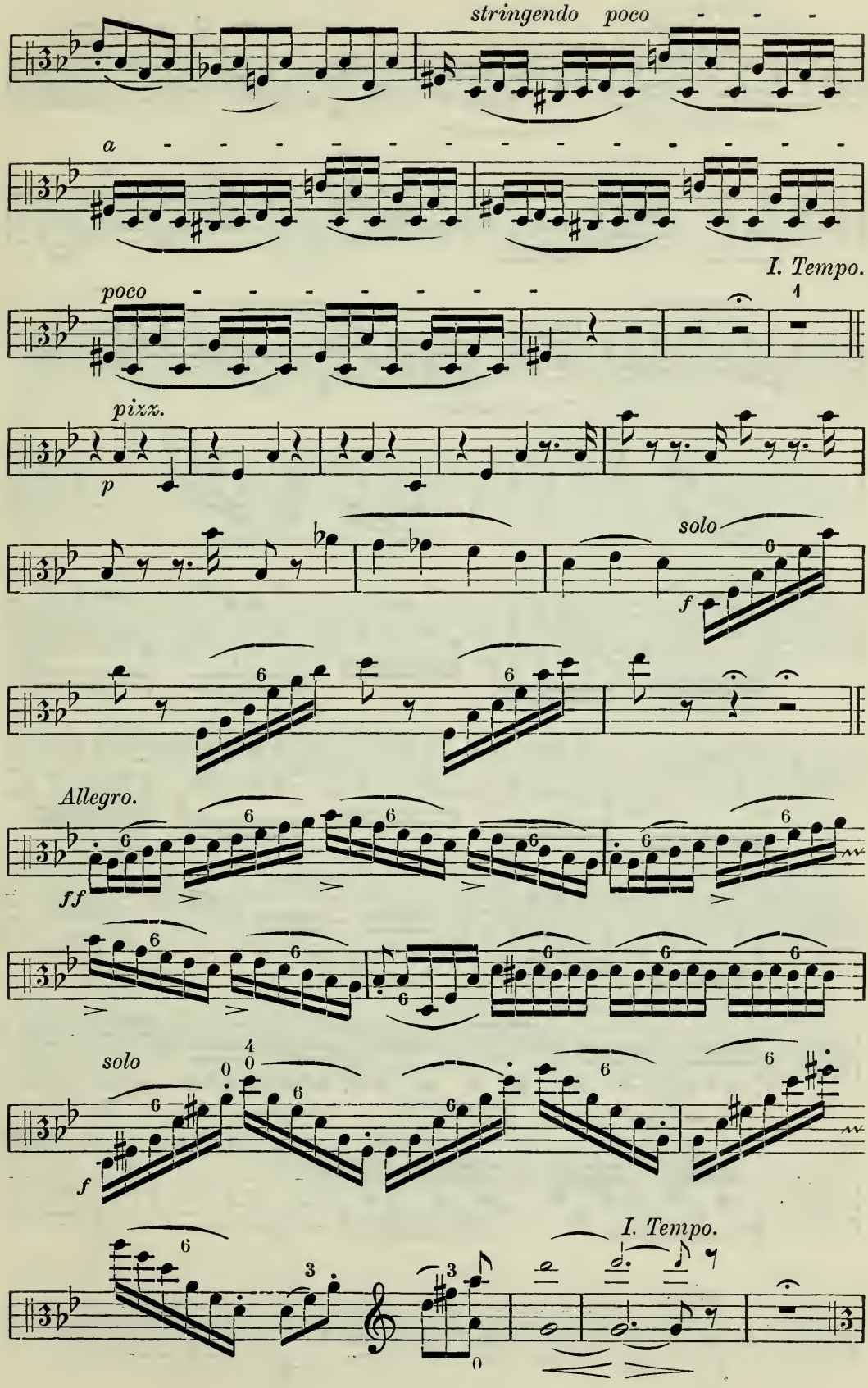


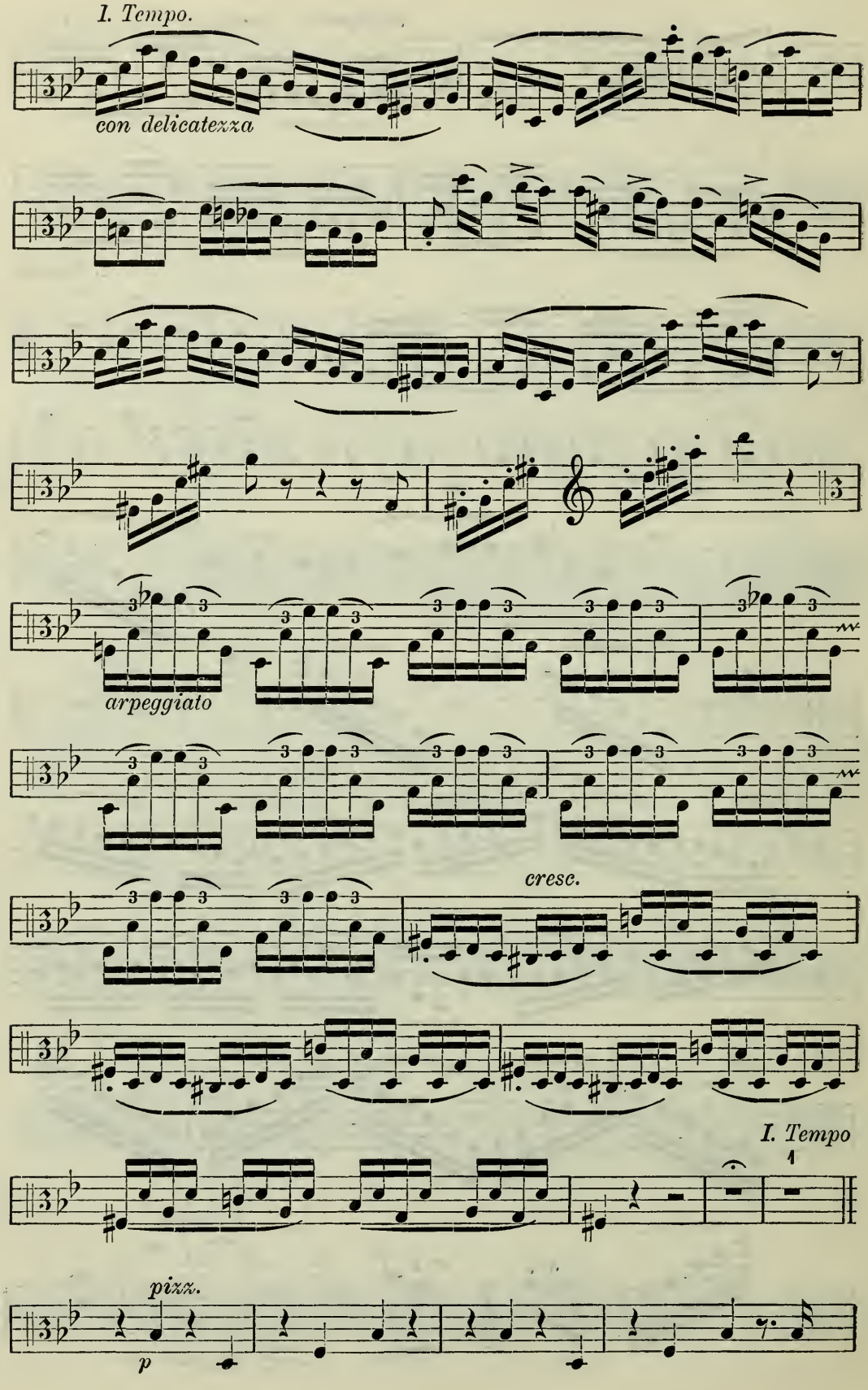
Viole d'amour.

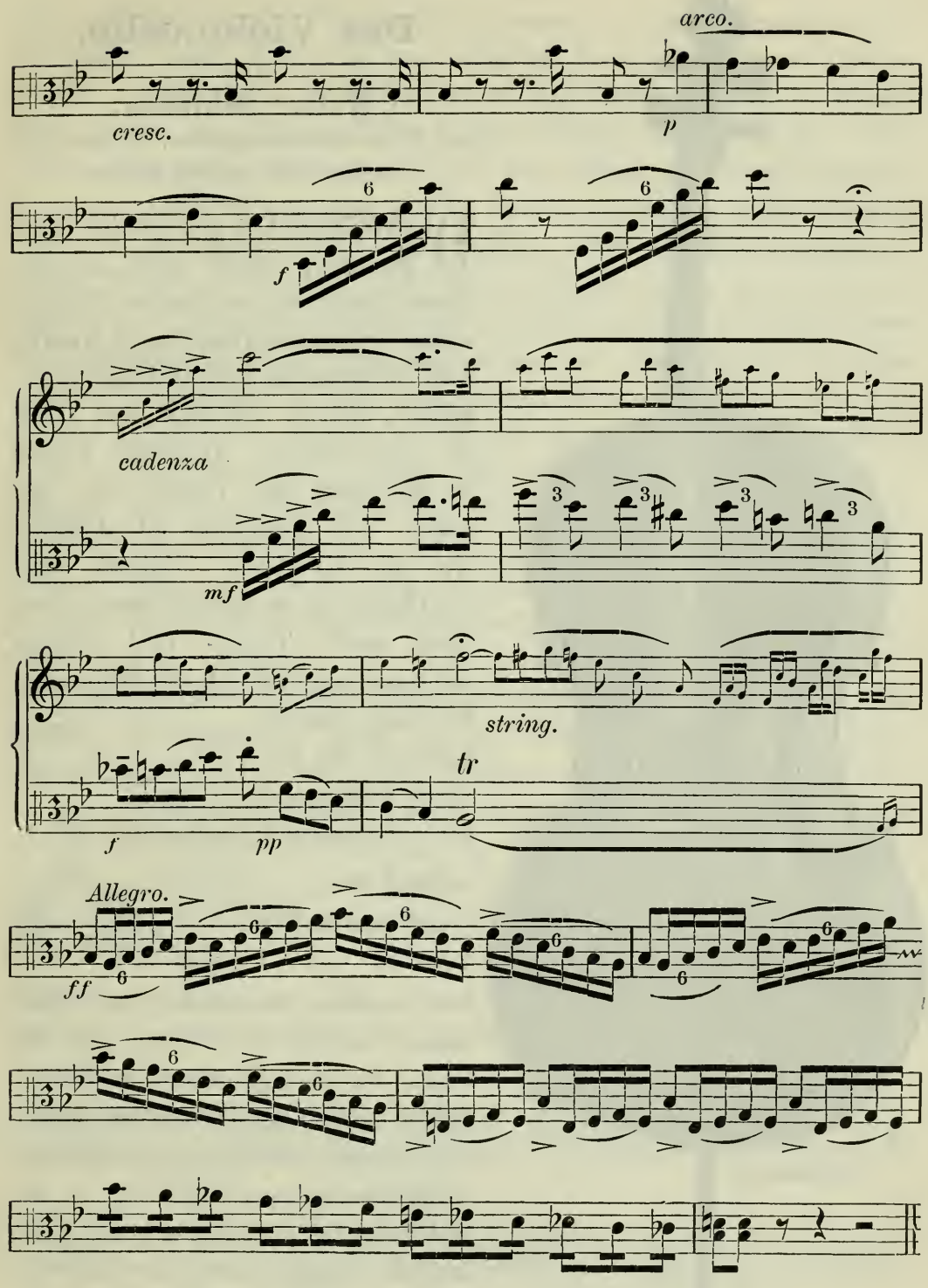
Das Solo lautet:

»Die Hugenotten« von G. Meyerbeer.



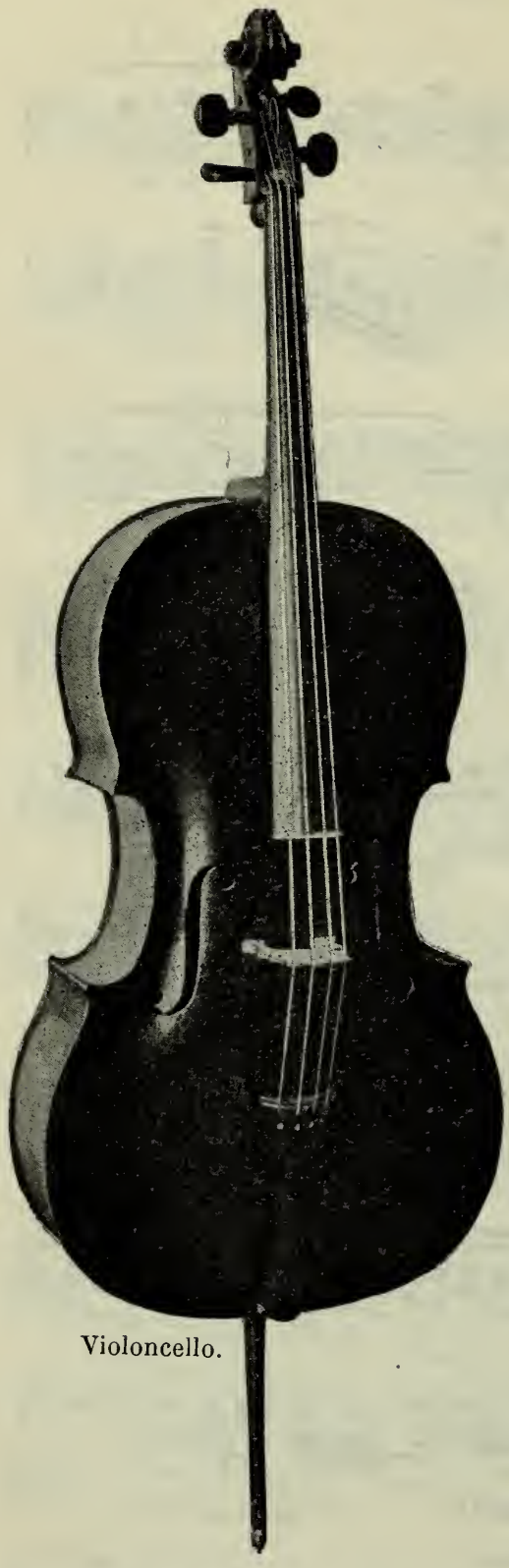

stringendo poco
a
I. Tempo.
poco
pizz.
p
solo
f
Allegro.
ff
solo
f
I. Tempo.


I. Tempo.
con delicatezza
arpeggiato
cresc.
I. Tempo
pizz.
p



Literatur.

Ritter, Herm., Die Viola alta oder Altgeige . . . . . ℳ 2.—
„ „ Die 5-saitige Altgeige Viola alta und die sich daran knüpfende eventuelle Weiterentwicklung der Streichinstrumente. . „ 1.—



Violoncello.

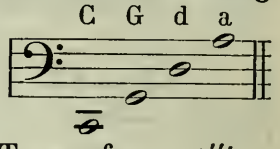
Das Violoncello.

Von

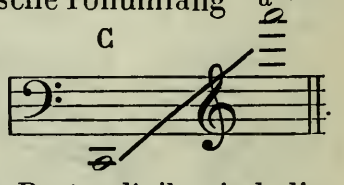
Walter Schilling,

Kgl. Sächs. Kammermusikus, Violoncellist der Kgl. Sächs. musik. Kapelle.

Das **Violoncello,** gewöhnlich Cello genannt, erhielt seine heutige Form durch die berühmten italienischen Geigenbauerfamilien N. Amati, Ant. Stradivarius und Andreas Guarnerius, die in der Zeit von 1600 bis 1750 lebten. Äußerlich ähnelt es durchaus der Violine und der Viola. Die Besaitung ist dieselbe wie die der Viola. Notiert wird hauptsächlich in Baßschlüssel, doch wird auch Tenor- und Violinschlüssel angewendet. Die Stimmung ist eine Oktave tiefer als die der Viola und zwar:



Der chromatische Tonumfang beträgt über vier Oktaven von:

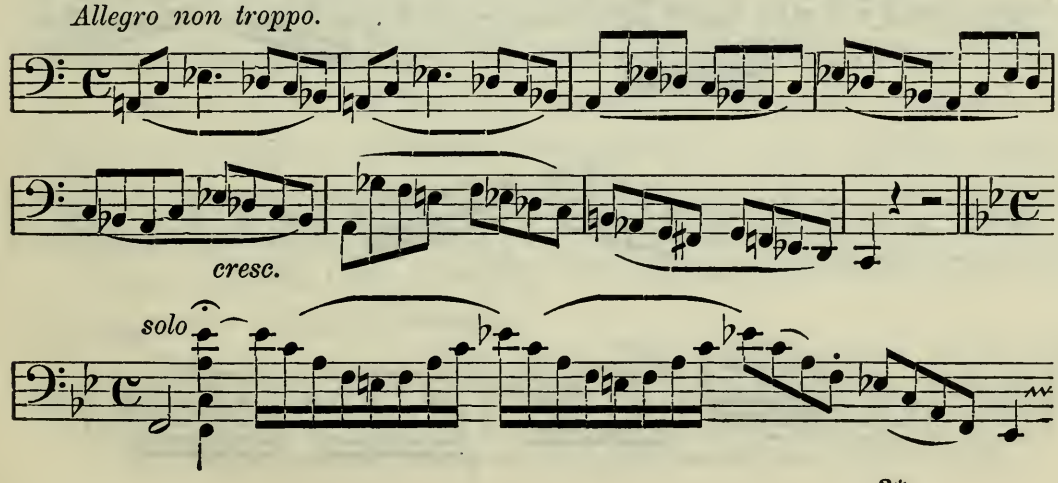


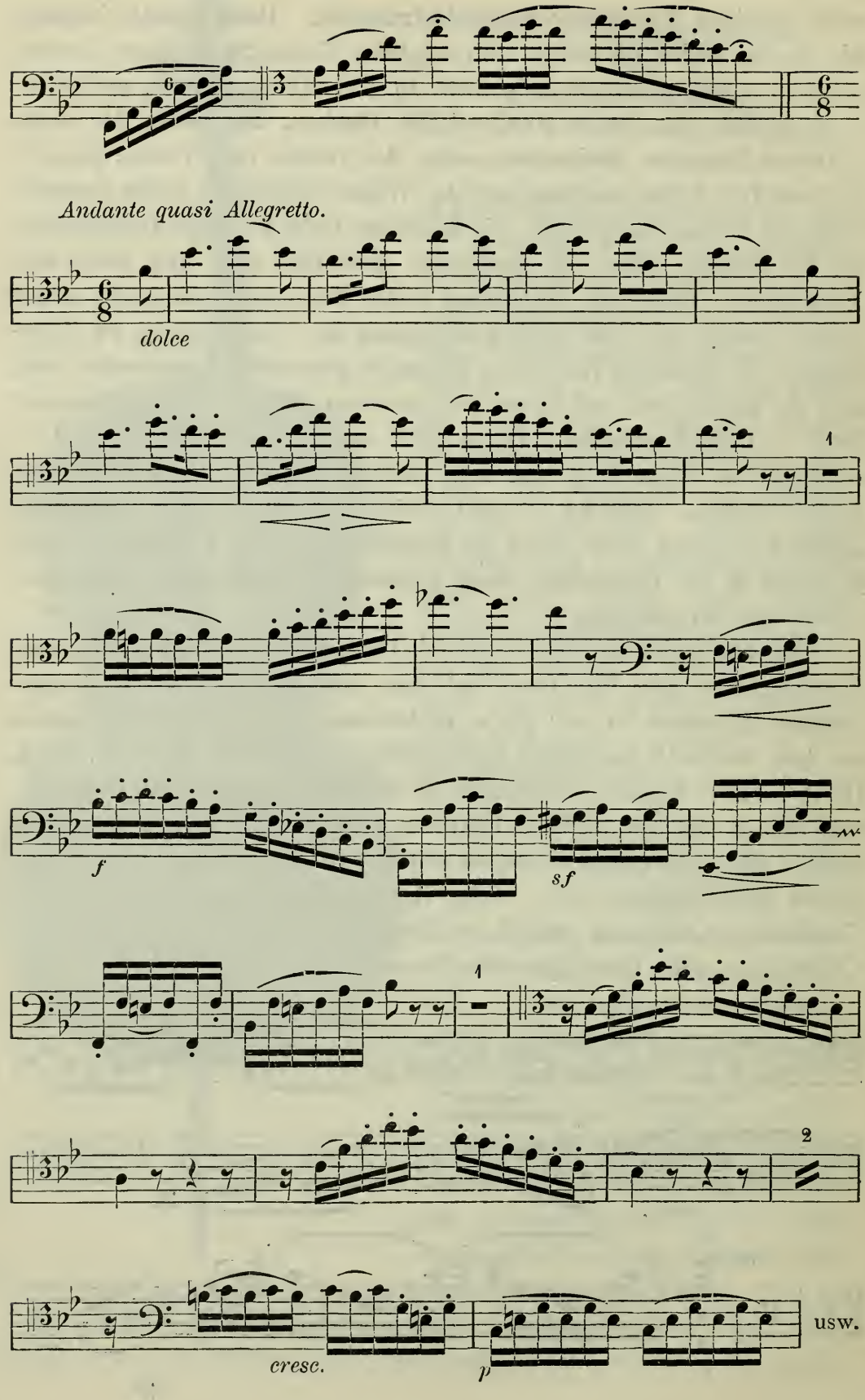
Die einzelnen Bestandteile sind dieselben wie die der Violine und der Viola. Der Rumpf besteht aus Decke, Boden und Zargen sowie Baßbalken und Stimme, der Hals aus Griffbrett, Wirbelkasten und Schnecke. In der Spielart unterscheidet sich das Cello von der Violine und Viola dadurch, daß es vom Spieler zwischen den Knien gehalten wird. Dies wird seit längerer Zeit durch die Benutzung des Stachels erleichtert.

Die italienischen Geigenbaumeister schufen — ihrer Zeit vorauseilend — mit Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß die später

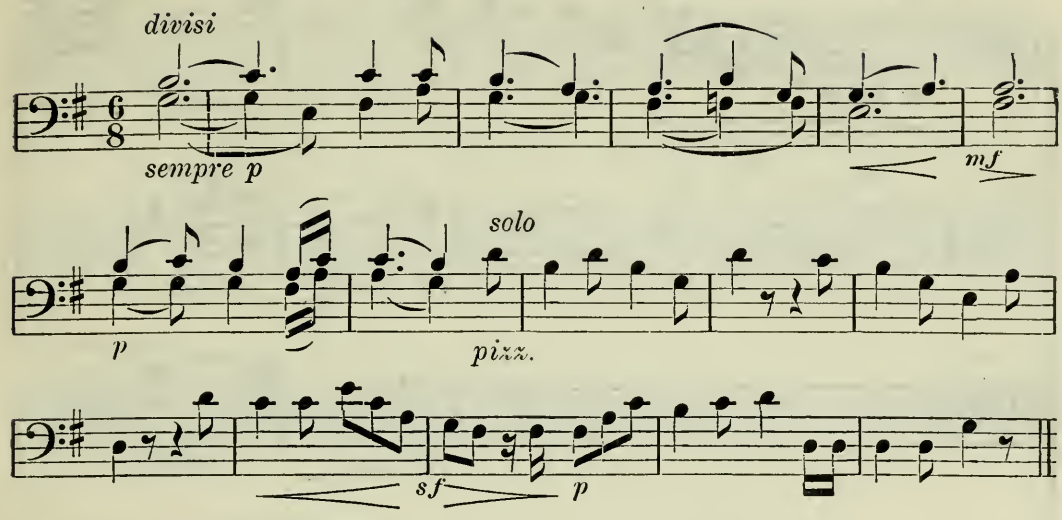
allein gültigen Typen der Streichinstrumente. Denn damals besaßen die Spieler weder die nötige und mögliche Technik auf diesen Instrumenten, noch waren sie allgemein in den Kompositionen enthalten. Noch in Joh. Seb. Bachs (1685—1750) Werken, den ersten der sechs Cöthener Konzerte, finden wir außer der Violine eine Violine piccolo, die eine Terz höher gestimmt wurde. Weiter erscheinen außer unserem Cello ein Violoncello piccolo, ein kleineres Cello zu Begleitungsfiguren (in der Kantate »Jesu, sei gepriesen« und »Ich geh' und suche mit Verlangen«), sowie ein fünfsaitiges Cello, für welches die letzte seiner sechs Sonaten für Cello allein geschrieben ist. Nachdem im 18. Jahrhundert die gegebene Vierteilung allgemein gebräuchlich geworden war, und die Spieltechnik auf diesen Instrumenten sich sehr vervollkommnet hatte — Luigi Boccherini (1743—1805) war ein bedeutender Cellist — erlangte das Cello bald eine sehr wichtige Stellung in den Werken unserer Meister. Dazu ist es nicht allein durch den großen Tonumfang geeignet, sondern auch durch die Möglichkeit, in der Baß- und Tenor-, ja selbst in der Diskantlage einen gleichmäßig starken und ausdrucksvollen Ton zu erzeugen.

Von dem Cello soll hier zuerst als Orchesterinstrument gesprochen werden. Bei Joh. Seb. Bach hat das Cello außer in den obengenannten Kantaten in der darin enthaltenen — meist ausgelassenen — Arie der Matthäuspassion eine wichtige Solopartie. C. W. v. Gluck (1714—1787) wendet es solistisch als Begleitinstrument im »Orpheus« und W. A. Mozart (1756—1791) in seiner »Entführung aus dem Serail« an. Schon bei J. Haydn (1732—1809) tritt es in zwei Sinfonien konzertierend auf. Hohe Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Cellisten stellt L. v. Beethoven (1770—1827), der das Cellosolo in »Die Geschöpfe des Prometheus«:




Andante quasi Allegretto.
dolce
f
sf
cresc.
p
usw.

und der Oper: »Fidelio«



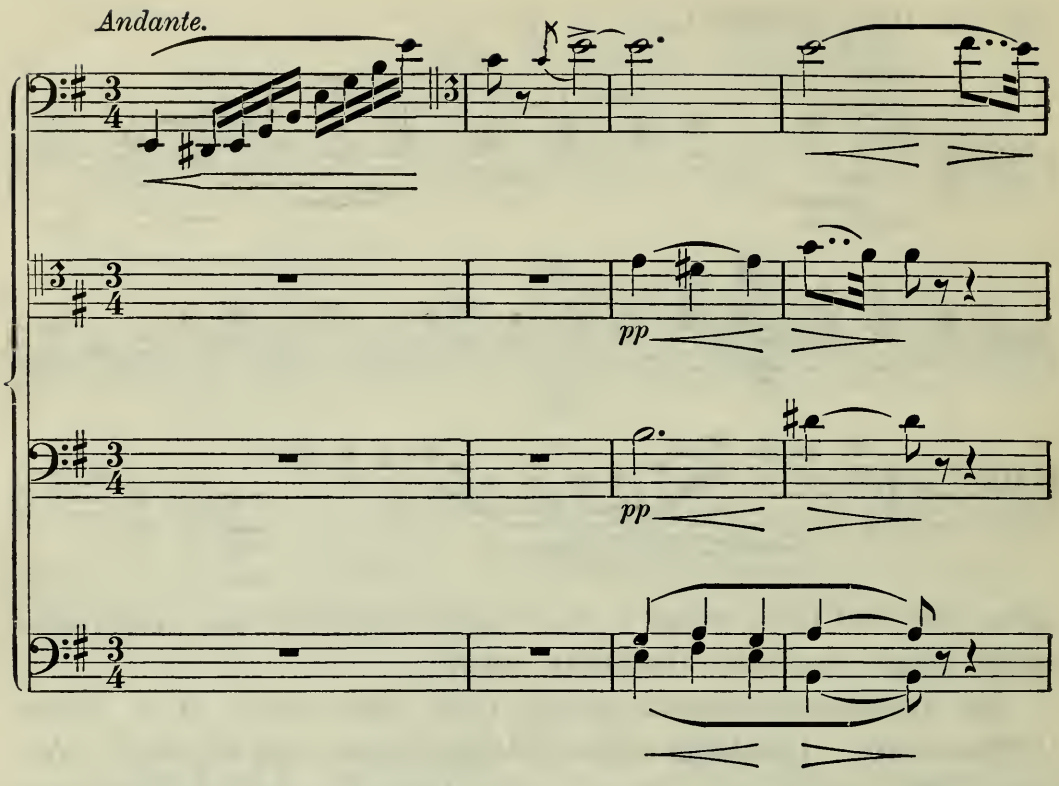
sowie die Tutti-Celli in der 3., 5., 6. und 9. Sinfonie zum Ausdrucksmittel seiner erhabenen Gedanken macht.

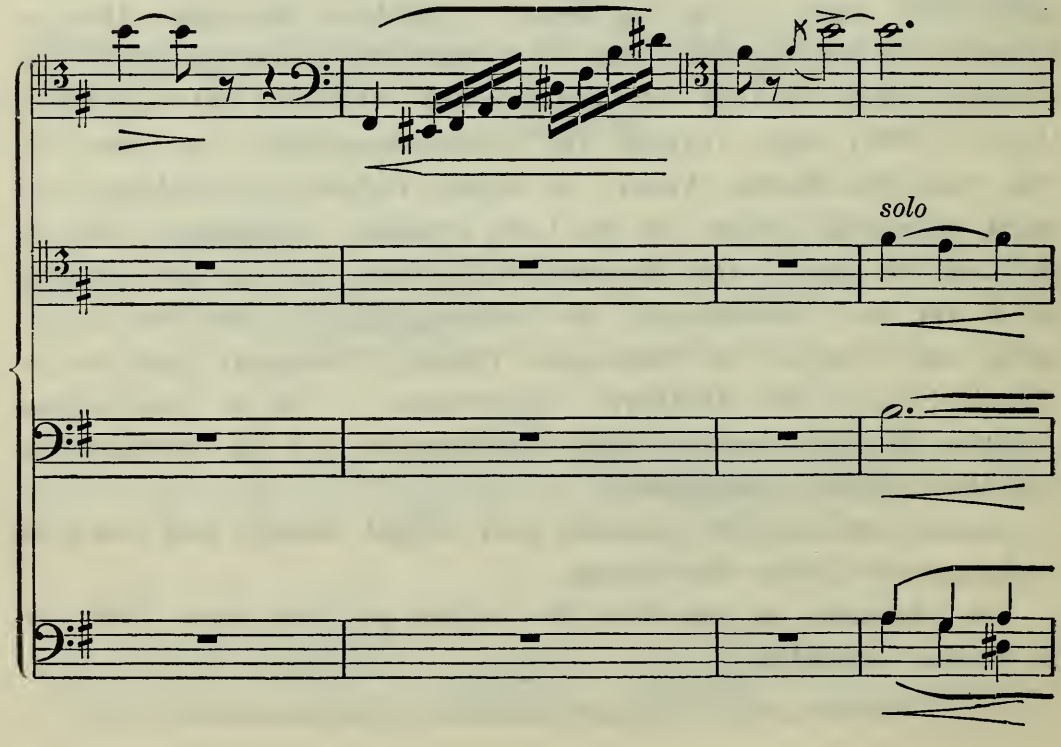
Ein Lieblingsinstrument ist das Cello auch für C. M. v. Weber (1786—1826). Unzählige schöne Stellen finden sich in seinen Werken. Teils hat er sie für ein Cello, teils für mehrere und teils mit den Kontrabässen zusammengehend geschrieben. In der munteren Arie des »Ännchen« im »Freischütz« — um nur das bekannteste Werk anzuführen — spricht das Solocello ein keckes Wörtchen mit; später aber singt es gar inbrünstig in Agathens Kavatine. Das geheimnisvolle Waldrauschen und die unheimliche Stimmung der Wolfsschlucht malen die Celli sehr anschaulich. Vielleicht hat R. Wagner (1813—1883) seine Vorliebe für Cellogesangsstellen von dem von ihm verehrten Meister Weber. In seinen Werken sind dankbare und meist schwierige Stellen für das Cello reichlich vorhanden. Hier sei nur auf die Oper: »Der fliegende Holländer«, auf die Achtelfiguren im 2. Akt des »Tannhäuser«, die Triolenstellen im 3. Akt des »Lohengrin«, das Vorspiel der Nibelungen-Trilogie »Rheingold« und das berühmte Solo in der »Walküre« hingewiesen. — Es ist eine schöne Aufgabe für jeden Vertreter dieses Instrumentes, sich die verschiedenen wichtigen Stellen anzueignen[1]).

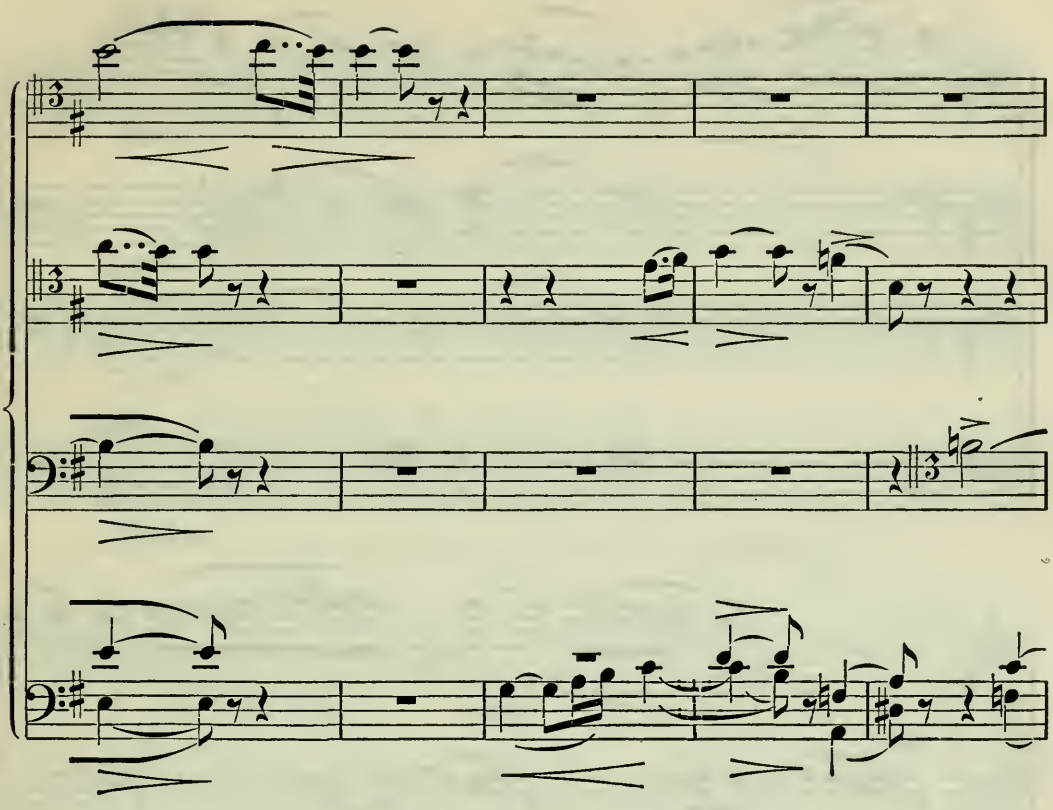
Rossini hat das Cello ebenfalls sehr oft gut bedacht und ihm sehr wirkungsvolle Stellen übertragen.

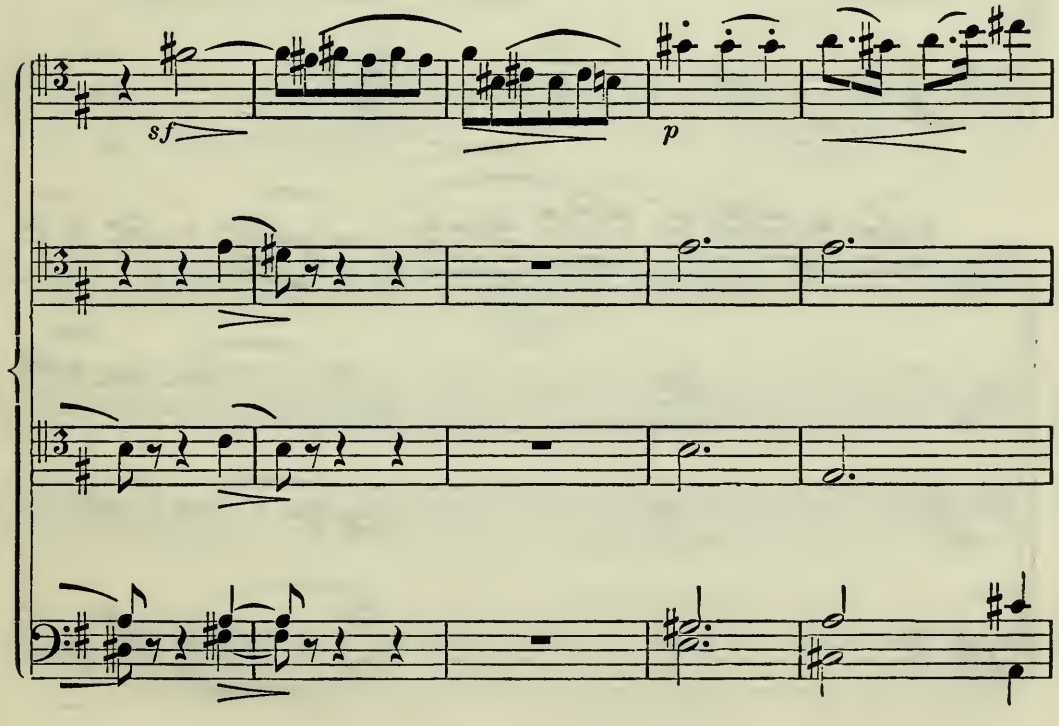
Im folgenden sei das Solo für 5 Celli aus der Oper »Tell von G. Rossini angeführt.

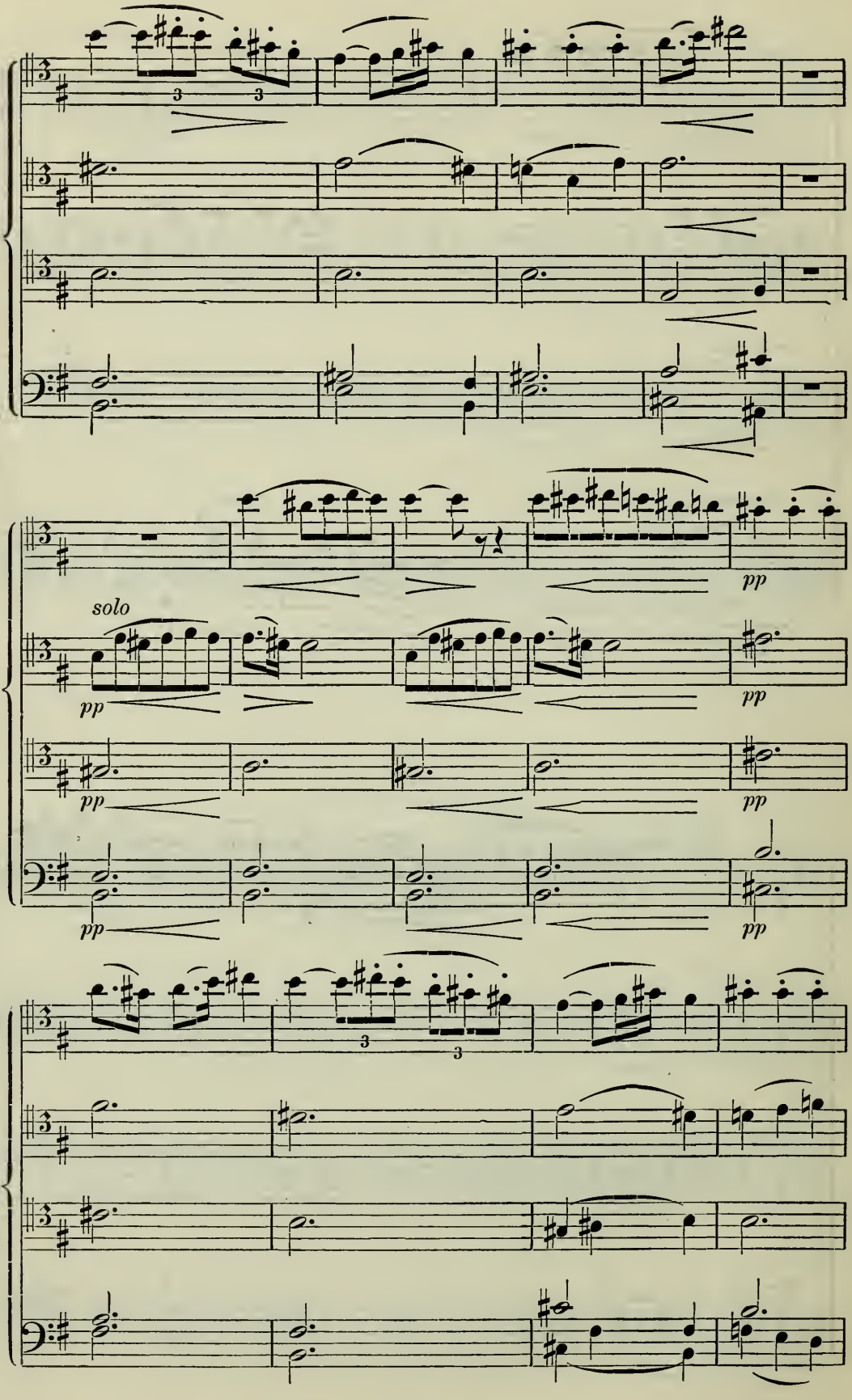
[1]) Fr. Grützmacher jun., Kammermusikstudien; Orchesterstudien, 2 Bde.

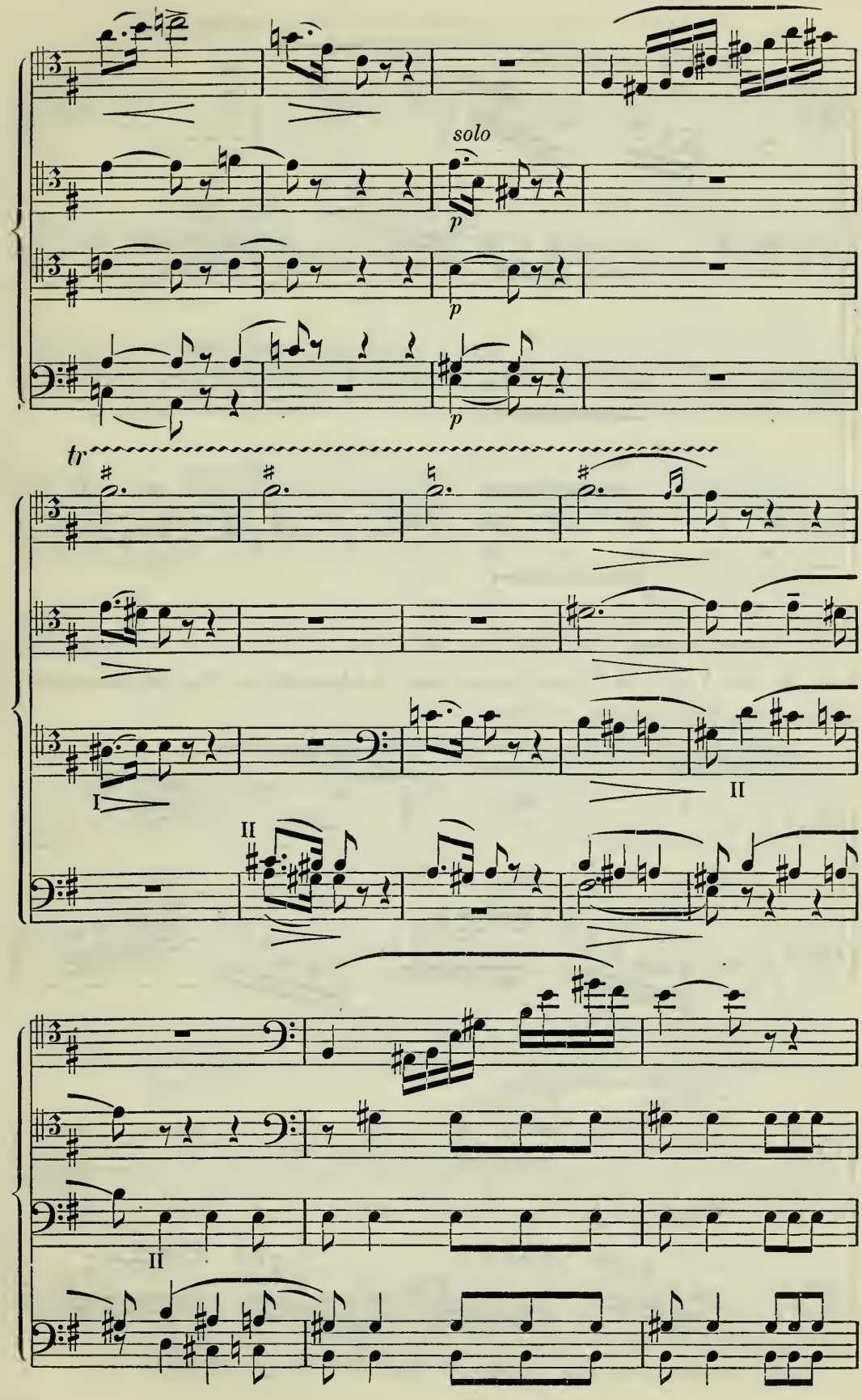

Andante.
pp
pp

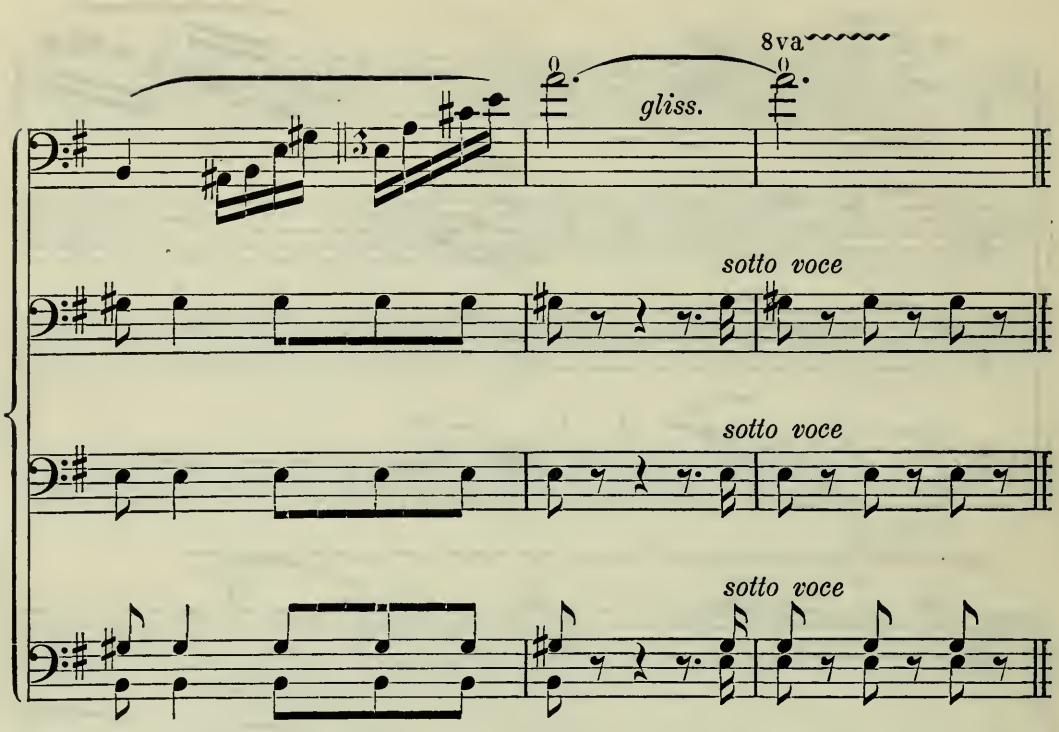

solo



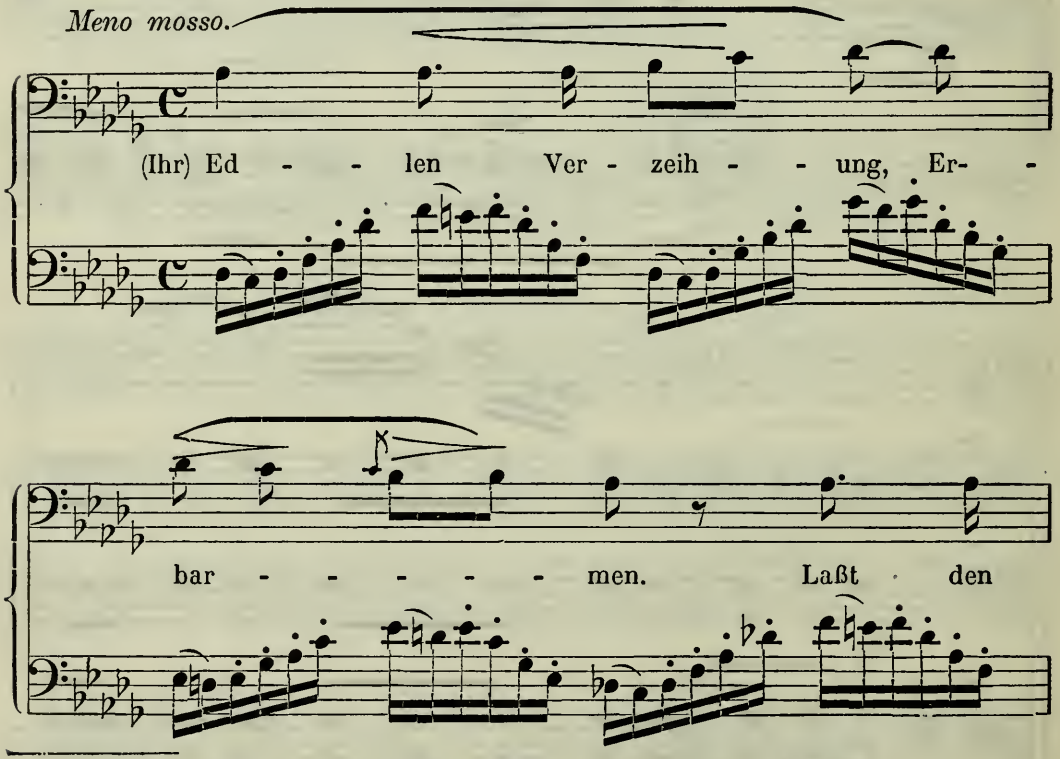

sf
p


solo
pp

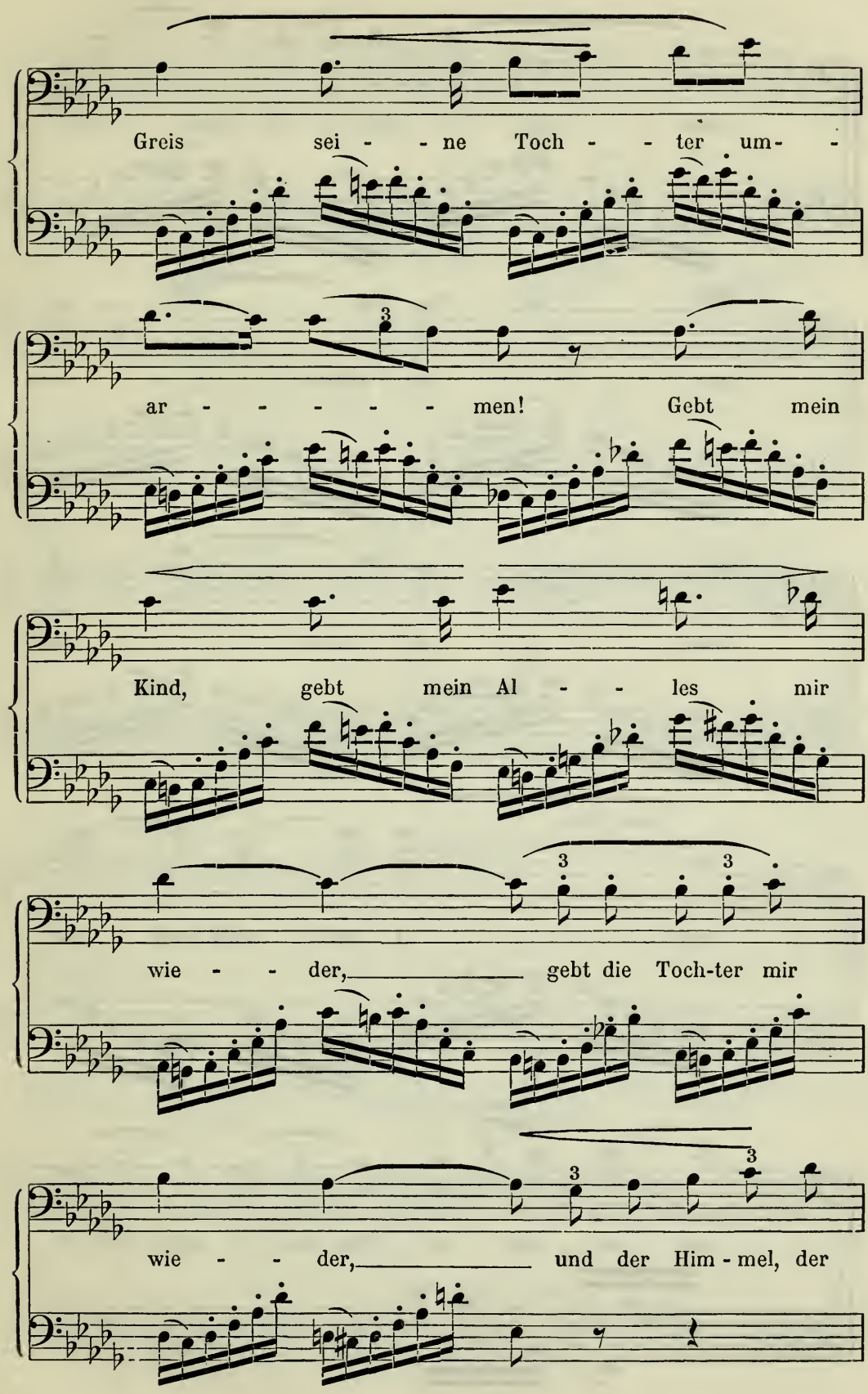

solo
p
p
p
tr
I
II
II
II

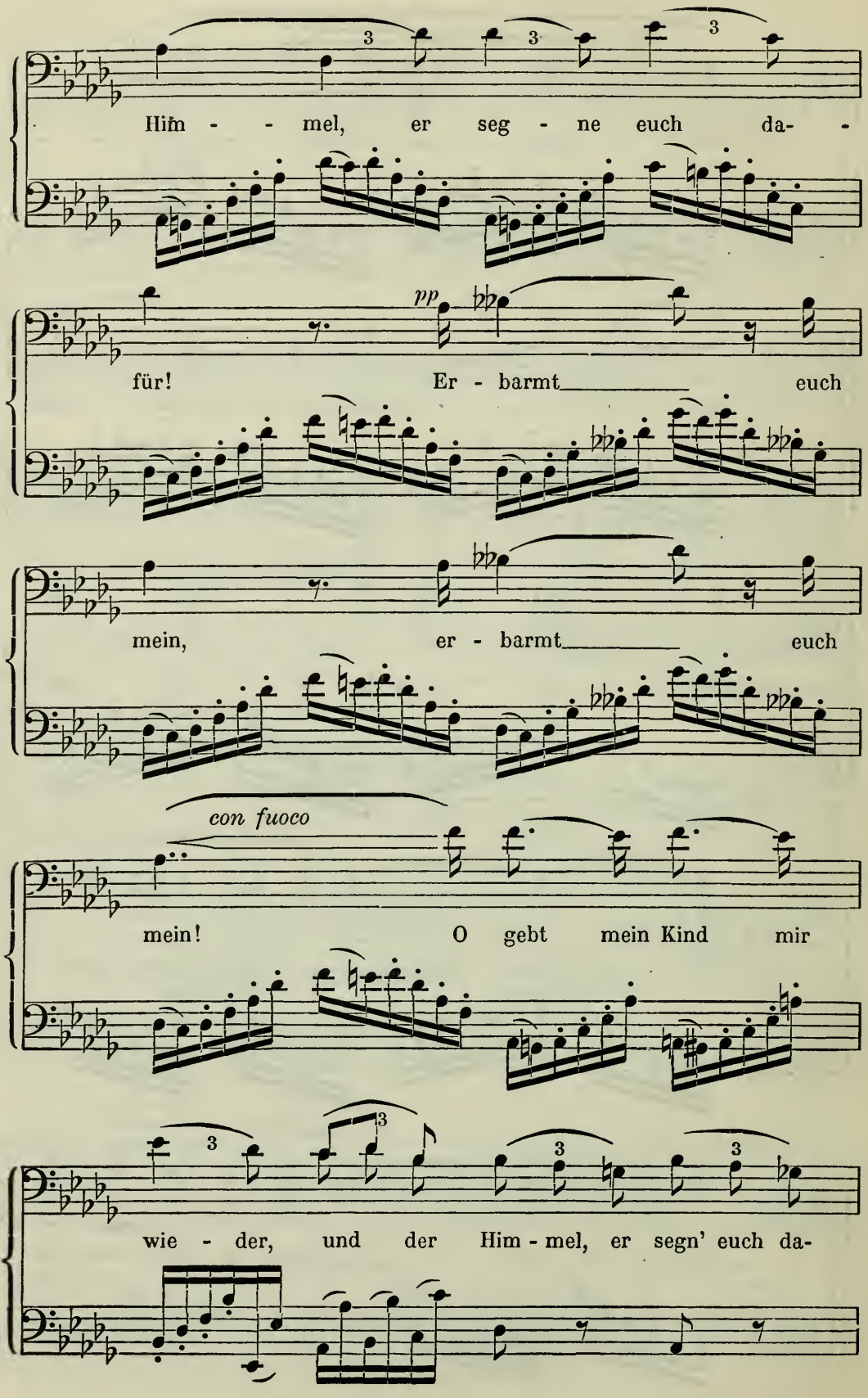


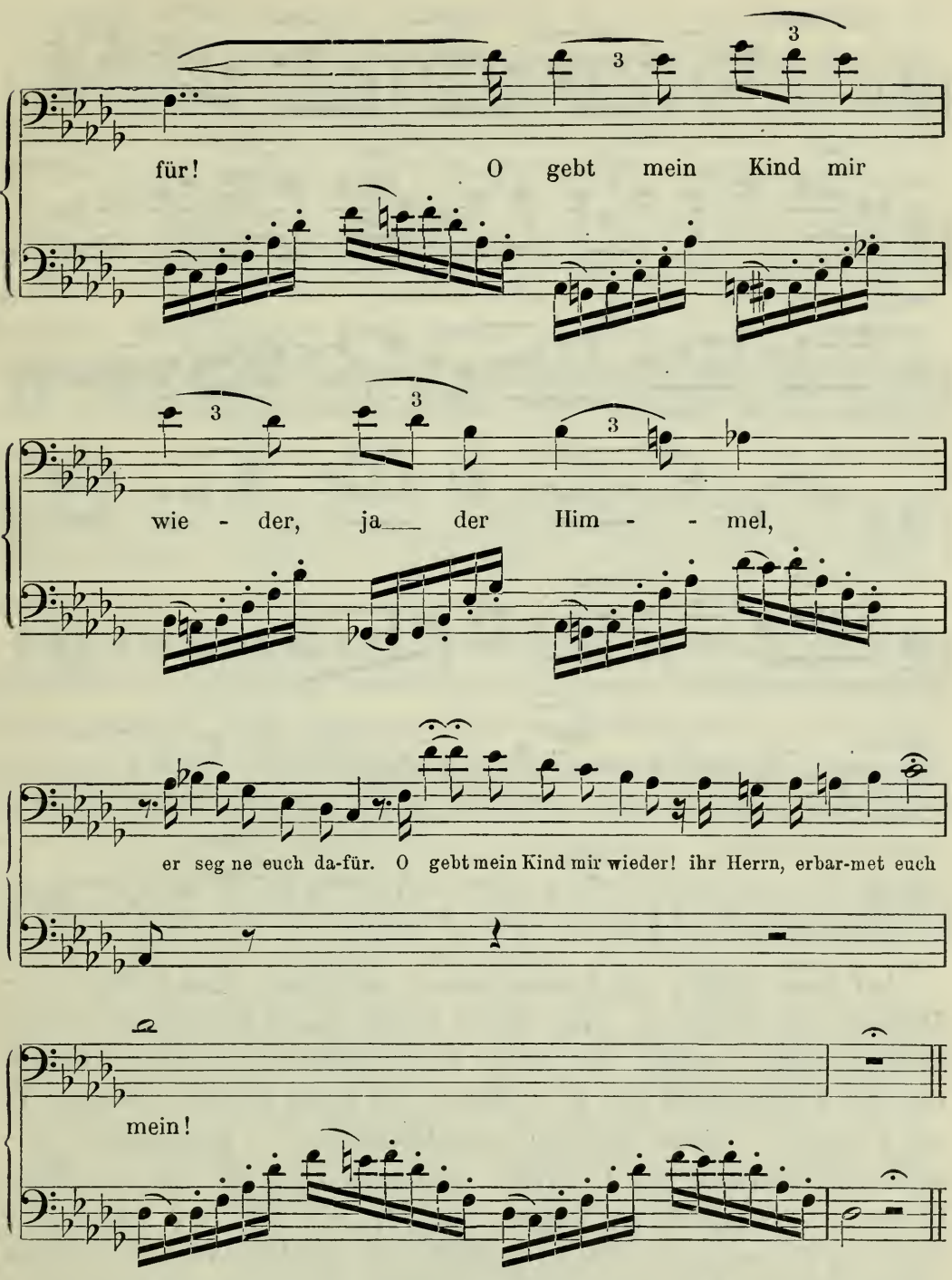
G. Verdi wendet das Cello in der Oper »Rigoletto« [1]) sehr vorteilhaft in der Arie des Rigoletto an, wo es als einziges Begleitinstrument eigenartige Wirkungen erzielt:



[1]) Mit Genehmigung der Verleger G. Ricordi et Comp., Mailand.

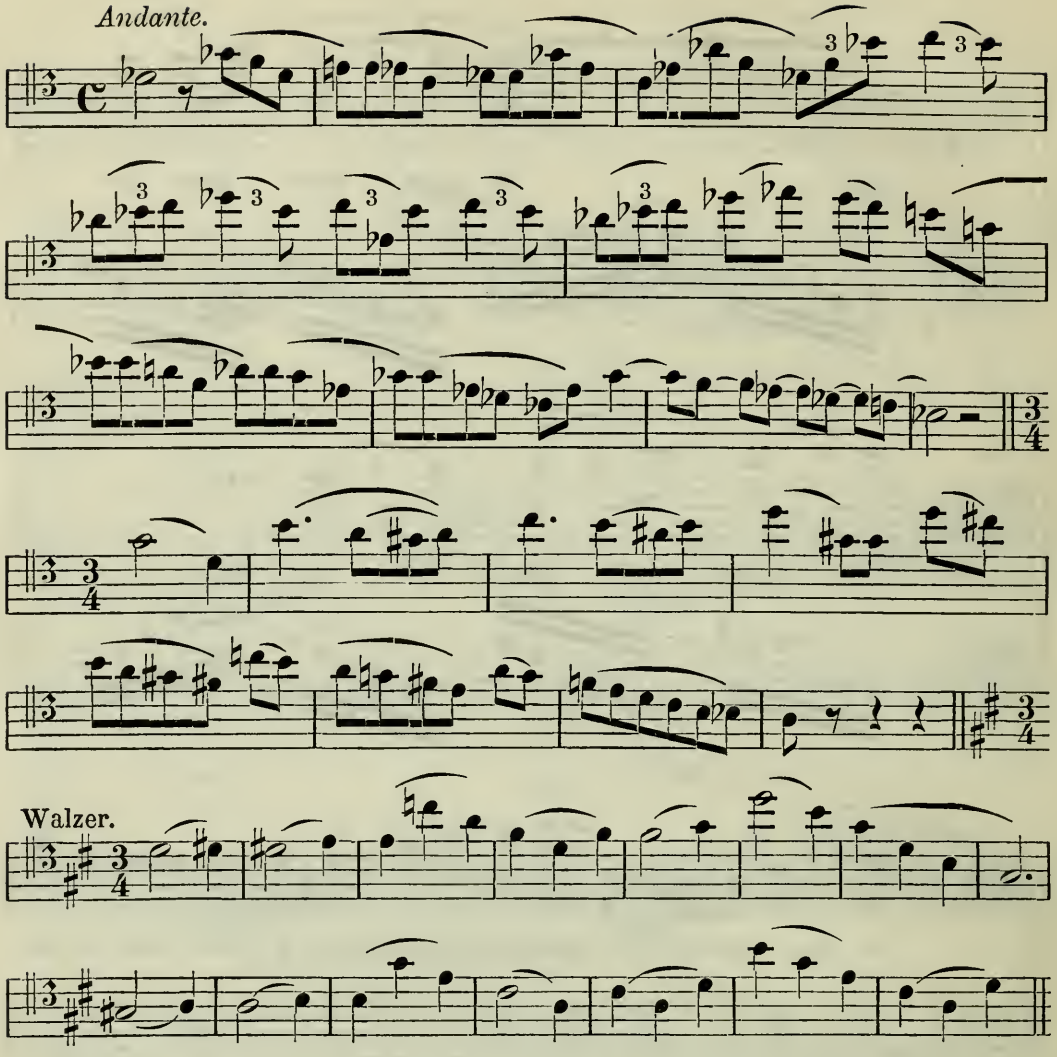

Greis sei - - ne Toch - - ter um- -
ar - - - - - - men! Gebt mein
Kind, gebt mein Al - - les mir
wie - - der, gebt die Toch-ter mir
wie - - der, und der Him - mel, der


Him - - mel, er seg - ne euch da-
pp
für! Er - barmt euch
mein, er - barmt euch
con fuoco
mein! O gebt mein Kind mir
wie - der, und der Him - mel, er segn' euch da-



Hektor Berlioz (1803—1869) und Franz Liszt (1811—1886) machten sich den charakteristischen Klang des Cellos auch zunutze. Bei Joh. Brahms (1833—1897) (2. Thema im 1. Satz und im Adagio der D-dur-Sinfonie) hat es ebenfalls eine gewichtige Stimme Auch folgende Stelle aus Peter Tschaikowskys Oper »Eugen Onegin« [1]) ist zu erwähnen:

[1]) Mit Erlaubnis des Verlegers D Rahter, Leipzig.



Auf dem Gebiete der Kammermusik erwachsen dem Cellisten bedeutungsvolle Aufgaben. Hier haben bereits unsere klassischen Meister Anforderungen gestellt, die heute kaum überboten werden können. Die drei Soloquartette von W. A. Mozart, für König Friedrich Wilhelm II. von Preußen — einen tüchtigen Cello-Dilettanten — geschrieben, verschiedene Quartette von J. Haydn, vor allem aber die von L. v. Beethoven — besonders die letzten, von Op. 95—135 —, das B-dur-Trio von Fr. Schubert, Klavierquartett und -quintett sowie die Streichquartette von Rob. Schumann, sämtliche Kammermusikwerke von Joh. Brahms, — sie alle erfordern ernstes Studium und weit vorgeschrittenes technisches Können. Die vortrefflichen Werke »Kammermusikstudien« von Albin Schröder und Norbert Salter (2 Bde.) sind leider wenig bekannt, deshalb seien sie allen Cellisten auf das wärmste empfohlen. Mit den Sonaten für Cello allein oder zusammen mit Klavier kommen wir schon zur Verwendung des ersteren als Solo-

instrument. Die Literatur für Cello ist nicht so groß wie die für Violine oder gar Gesang. Immerhin ist sie so reichhaltig, daß man von Bearbeitungen absehen kann. Namhafte Cellisten haben durch derartige Arrangements und fortwährendes Spielen solcher Machwerke die öffentliche Meinung von der Cellosololiteratur — und damit von dem Cello als Soloinstrument überhaupt — sehr ungünstig beeinflußt. Was nutzt es dem Cellisten, immer die Phrase »vom schönsten Instrument — weil der menschlichen Stimme am ähnlichsten« erzählen zu hören, wenn in allen bedeutenden Konzerten stets nur Violinisten und Pianisten auftreten? Sobald die Cellisten sich dazu entschließen, außer der 3. Beethovenschen Sonate auch ab und zu eine andere, statt der verschiedenen Elfen- und anderen Tänze eine Bachsche Solosonate zu spielen; wenn sie Konzerte von Rob. Volkmann, Aug. Klughardt, Rob. Schumann usw. mit dem Original- statt mit »effektvollem« Schluß vortragen, dann wird das Gerede von der armen, unbedeutenden Celloliteratur bald überwunden sein.

Joh. Seb. Bach hat außer den erwähnten 6 Sonaten für Cello allein noch 3 für Klavier und Cello geschrieben. Benedetto Marcello, Pietro Locatelli, Luigi Boccherini, Francesco Geminiani, Nic. Ant. Pórpora und August Kühnel haben Sonaten komponiert, die leider viel zu wenig gespielt werden. Von Beethoven gibt es außer den herrlichen 5 Sonaten für Klavier und Cello mehrere Variationenwerke, ebenso von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Erwähnenswert sind ferner die Sonaten Op. 104 von Joh. Nepom. Hummel, Op. 125 von Franz Ries und Op. 127 von Ignaz Moscheles. Fr. Chopin schrieb eine Sonate Op. 85 und eine Polonaise. Ein sowohl technisch als musikalisch hochentwickeltes Können fordert Joh. Brahms in seinen beiden Sonaten Op. 38 E-moll und Op. 99 F-dur. Hans Pfitzners Op. 1, Edvard Griegs Op. 36 und Saint-Saëns Op. 32 werden mit Recht gern gespielt.

Um die Fähigkeit zum Spiele der Meisterwerke zu erlangen, muß gar bescheiden angefangen werden. Deshalb empfiehlt es sich, die »Celloschule« von Joseph Werner und Philipp Roth Op. 14 gründlich durchzuarbeiten. Von der ersten Strichübung bis zu Tonleitern durch vier Oktaven findet der angehende Cellist alles Wissenswerte übersichtlich geordnet in diesen Werken vor. Schwierigere Aufgaben, wie Akkord- und Terztonleitern, sind am ausführlichsten in den empfehlenswerten Werken von Julius Klengel und Georg Wille enthalten. Ein wahrer Schatz für Cellisten sind die Sammlungen Rombergs: Nationallieder, Konzertinos und alle Konzerte.

Literatur.

Einstein, A., Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert . . . . . ℳ 3.—
Wasielewsky, W. J. v., Das Violoncello und seine Geschichte . . . „ 6.—
Schröder, Carl, Prof., Katechismus des Violoncellspiels . . . . . „ 1.80
Roth, Ph., Führer durch die Violoncell-Literatur. 2. Aufl. . . . . „ 1.50

Der Kontrabaß.

Von

Hans Keyl,

Kgl. Sächs. Kammermusikus, Kontrabassist der Kgl. Sächs. musik. Kapelle.

Das größte der heutigen Streichinstrumente ist der **Kontrabaß,** ital. contrabasso, franz. contrebasse, engl. double bass.

In früherer Zeit, als man alle Streichinstrumente zu der Familie der Violen rechnete, führte der Kontrabaß die Bezeichnung: große Baßgeige, Baßviole, Violone, Violdigambenbaß oder Kontrabasso da Viola. In alten Kirchenmusikwerken ist die Stimme des Kontrabasses heute noch mit »Violone« bezeichnet. Die Baßviolen hatten die Form der alten Violen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts erhielt der Kontrabaß die Form der Violinen, die besondere klangliche Vorteile bot.

Wie nicht anders zu erwarten, bauten die italienischen Meister die ersten Bässe. Nicolas Amati (1596—1684) baute vorzügliche Baßviolen, ebenso die beiden Brescianer Giovanni Paolo Maggini (1580—1632) und Pietro

Kontrabaß.

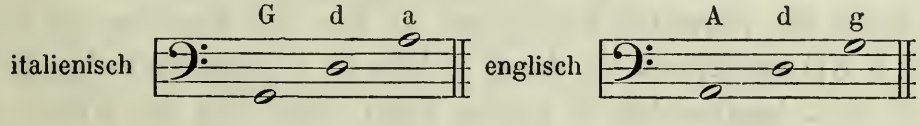
Santo Maggini (1630—1680). Die von Girolamo Amati (1649—1740) gebauten Bässe sollen sich besonders durch einen schönen, hellen Ton ausgezeichnet haben.

Die Größe der Kontrabässe war und ist leider noch heute sehr verschieden. Zwar ist ein 7 Ellen (4 m) großes Instrument, das im Jahre 1615 bei dem ersten Dresdener Musikfeste von dem Baßgeiger Rapotzky aus Krakau gespielt wurde, heute nicht mehr bekannt. Aber noch immer gibt es verschiedene Größen. Prof. Gustav Láska, Großherzoglicher Kammervirtuos in Schwerin, hat in der Nummer 47 der »Deutschen Musikerzeitung« vom 21. November 1908 den wohlbegründeten Vorschlag gemacht, eine einheitliche Größe für den Kontrabaß einzuführen. Sämtliche Kontrabassisten würden den Instrumentenmachern für die Befolgung dieses Ratschlages dankbar sein. Nur sollte man sich alsdann für ein größeres Instrument entscheiden. Die kleinere Mensur würde zwar den Fortschritten der Technik im allgemeinen eher gerecht werden. Ein kleiner Kontrabaß spielt sich bequemer, der große aber besitzt einen volleren und tragfähigeren Ton, der besonders im großen Orchester von Bedeutung ist.

Hier läßt sich der Vergleich zwischen einem großen Konzertflügel und einem solchen mittlerer Größe anführen. Die sonore Klangfülle der längeren Saiten des einen läßt sich auch durch das beste kleinere Instrument nicht ersetzen.

In der Kgl. Sächs. musik. Kapelle sind jederzeit nur große Kontrabässe gespielt worden. Noch keinem Spieler waren technische Schwierigkeiten unüberwindlich. Besonders aber wird von sämtlichen in Dresden tätig gewesenen berühmten Dirigenten und Komponisten den klanglichen Vorzügen dieser großen Instrumente volle Anerkennung gezollt.

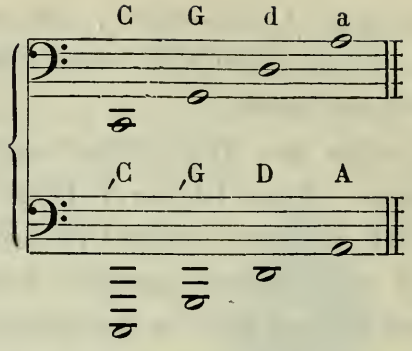
Ursprünglich gab es neben den viersaitigen noch dreisaitige Kontrabässe, deren Stimmungen folgende waren:



Die viersaitigen Kontrabässe wurden in Quinten und um eine Oktave tiefer als das Violoncello gestimmt.

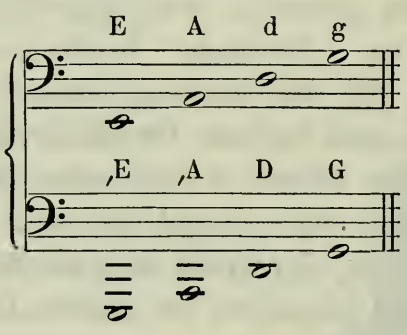
Die Stimmung war also:

und der Klang:



Heute werden die Saiten allgemein in Quarten gestimmt:

Klang:



Diese Stimmung ist der bequemeren Spielbarkeit wegen der des dreisaitigen, in Quinten gestimmten Kontrabasses vorzuziehen. Außerdem sind die auf der tiefsten (E-)Saite verfügbaren Kontratöne E F und Fis von besonderer Wichtigkeit.

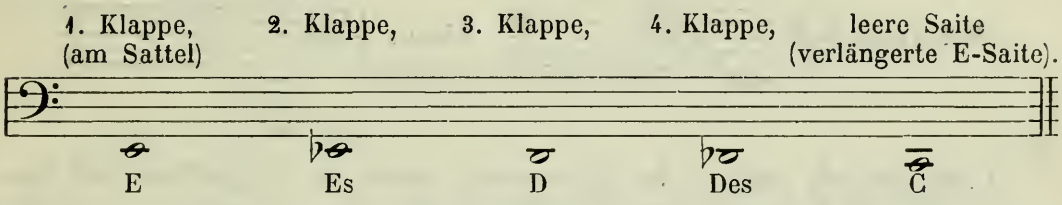
Um nun eine Erweiterung des Umfanges des heutigen, in Quarten gestimmten Kontrabasses nach der Tiefe bis C zu erreichen, die der bereits erwähnte, in Quinten gestimmte viersaitige Kontrabaß hatte, wurde dem ersteren eine fünfte Saite hinzugefügt, welche in C gestimmt war.

Dieser fünfsaitige Kontrabaß erwies sich aber nicht als besonders praktisch, weil für den Spieler durch die größere Spannung der linken Hand und das Niederdrücken der ziemlich hoch liegenden Saiten große Schwierigkeiten entstanden.

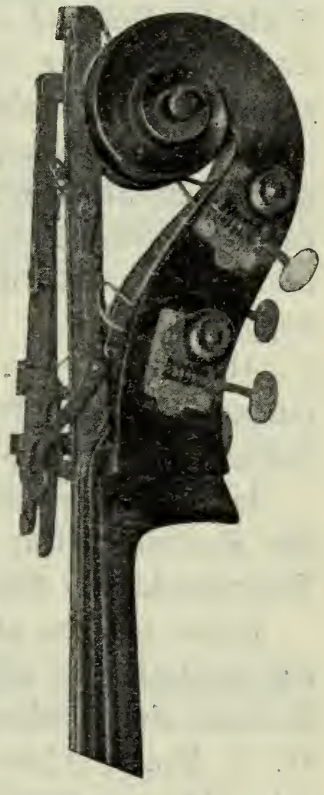
Einen Ersatz für den fünfsaitigen Kontrabaß bzw. die fünfte Saite in C bietet das viersaitige Instrument, an dem eine Maschine mit Hebeln (siehe S. 51) angebracht ist, durch welche die verlängerte tiefste E-Saite sofort bis C herabgestimmt werden kann, ohne daß der Wirbel, über den die Saite gezogen ist, gedreht werden muß.

Die Maschine ist am Kopfe (Schnecke) des Instrumentes angebracht und besteht aus vier ziemlich gleichlangen Metallhebeln, die über einer

künstlichen Verlängerung des Griffbrettes vom Sattel bis zur Schnecke stehen. Diese Hebel sind an dem oberen Ende befestigt und werden an dem unteren Ende niedergedrückt. Die an den Hebeln befindlichen Drucktasten, die nach der Mensur des Instrumentes berechnet sind, werden dadurch auf die C-Saite gedrückt und ermöglichen so auf die einfachste Art das sofortige Spielen der Kontratöne Es D Des und C (leere Saite), die aber ‚Es ‚D ‚Des und ‚C klingen.



Werden die Töne unter E nicht gebraucht, so wird die erste Klappe bzw. der erste Hebel fest niedergedrückt, wodurch ein kleiner, seitlich angebrachter Hebel selbsttätig eingeschaltet wird, der die E-Klappe auf dem Sattel festhält. Die Einschaltung des kleinen Hebels erfolgt durch einen Druck auf die Es-Klappe und Festhalten der E-Klappe.


Kopfteil mit Maschine.

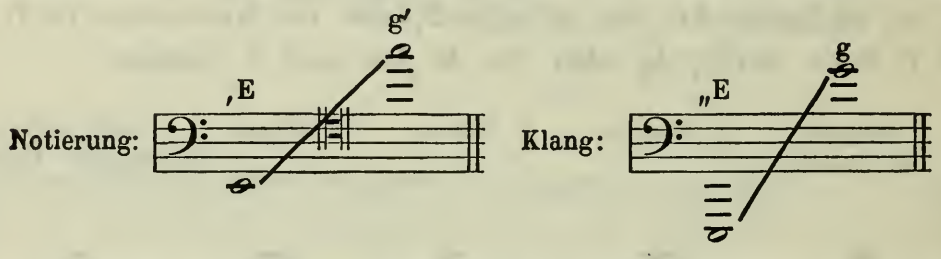
Dieses Klappen- oder Hebelsystem, das seit über 30 Jahren in der Kgl. Sächs. musikal. Kapelle zu Dresden eingeführt ist und sich auf das beste bewährt hat, ist auf eine Anregung des Kgl. Sächs. Kammermusikus a. D. Prof. Bruno Keyl hin durch den damaligen Kapelldiener Pittrich ausgearbeitet worden, der auch das Modell anfertigte.

Hier sei auch die von Dr. Richard Strauß in seiner Instrumentationslehre »Berlioz-Strauß« beschriebene Klappenvorrichtung erwähnt, welche von dem Berliner Kammermusiker Max Poike erfunden und von Ludwig Glaesel in Markneukirchen ausgeführt worden ist. Die Aufgabe dieser C-Maschine ist dieselbe wie die der Dresdener, nur wird die Mechanik durch vier ineinander liegende Messingröhrchen bewirkt.

Die Spielweise des Kontrabasses ist dieselbe wie die der übrigen Streichinstrumente. Insbesondere geschieht die Ausführung der Be-

zeichnungen arco, pizzicato (pizz.), col legno und die Behandlung der Flageolett-Töne und der Stricharten in dieser Weise.

Die Notierung für den Kontrabaß ist eine Oktave höher, als die Töne klingen. Der chromatische Tonumfang beträgt beinahe vier Oktaven. Nicht selten wird für hochliegende Stellen im Tenorschlüssel geschrieben.



Ursprünglich bildete der Kontrabaß allein die Grundlage der Harmonie im Orchester. Seit der Einführung der Baßklarinette, des Kontrafagottes und der Kontrabaßtuba ist dies nicht mehr der Fall. Er ist nicht mehr »nur der Baß», sondern er ist tiefer Streicher geworden. Als solcher hat der Kontrabaß heute auch seine Kantilene.

In den alten Kompositionen haben Cello und Kontrabaß fast immer die gleiche Stimme zu spielen. Die Töne des Kontrabasses klingen nach denselben Noten um eine Oktave tiefer als das Cello, so daß beide Instrumente dieselben Noten in Oktaven spielten (Oktavverdoppelung).

Als Vertreter der tiefsten Töne wurde der Kontrabaß anfänglich mit ausgehaltenen Tönen oder Vorschlagsnoten, meist auf den guten Taktteil, bedacht. Später wurde seine Verwendung beweglicher.

In den polyphonen Werken Joh. Seb. Bachs (1685—1750) hat der Kontrabaß fast immer eine selbständige Stimme, welche teils Kontrapunkt zur führenden Melodie, teils Thema selbst ist.

Schon bei den klassischen Sinfonikern nahm die Verwendbarkeit des Kontrabasses durch die sich mehr und mehr vervollkommnende Technik einen bedeutenden Aufschwung. Jos. Haydn (1732—1809), W. A. Mozart (1756—1791), L. v. Beethoven (1770—1827) verwendeten bis zur Einführung des Kontrafagottes den Kontrabaß noch immer als das tiefste Instrument des Orchesters. In der Hauptsache vertrat der Kontrabaß die harmonische Grundlage.

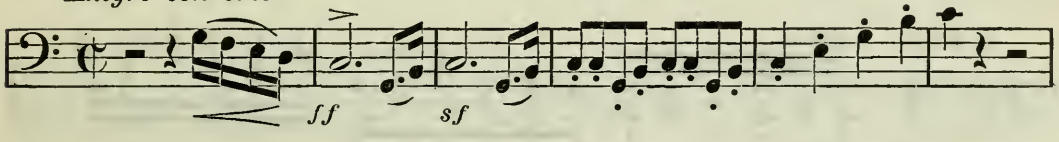
Sehr häufig wurde auch das Thema in den Baß gelegt, entweder in kontrapunktischer Verarbeitung für die Bässe (Kontrabässe und Celli in Oktavverdoppelung) allein oder unisono mit allen Streichern. Die Behandlung des Kontrabasses in den Sinfonien L. v. Beethovens ist besonders interessant.

Die Oktavverdoppelung verschwand mehr und mehr. Der Kontrabaß wurde im Orchester selbständiger und führend. In der modernen Musik bzw. dem modernen Orchester (Wagner-Strauß) wird er mehr cellomäßig behandelt.

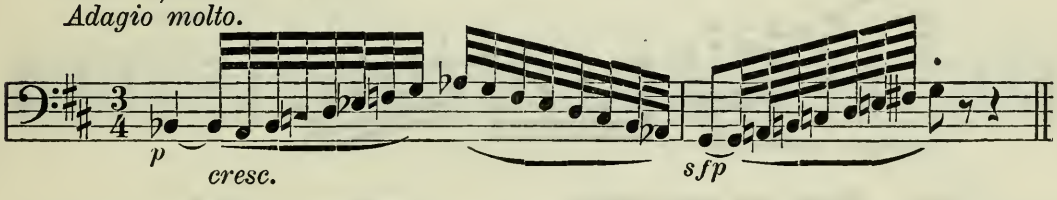
Die beigefügten Notenbeispiele sollen die Behandlung des Kontrabasses bei L. v. Beethoven veranschaulichen. Bei ihrer Auswahl ist vor allem versucht worden, den musikalischen Wert der Kontrabaßstimme anzudeuten:

Beethoven: Sinfonien.

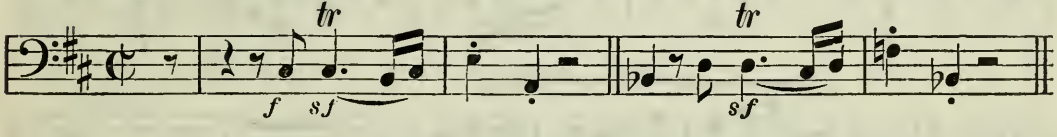
Nr. I, C-Dur. 1. Satz.
Allegro con brio.



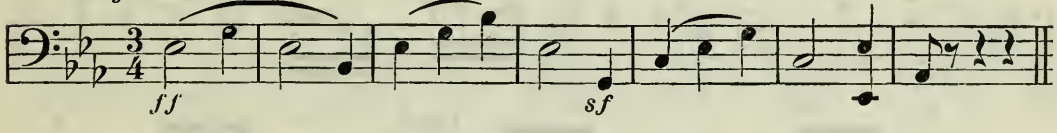
Nr. II, D-Dur. 1. Satz.
Adagio molto.



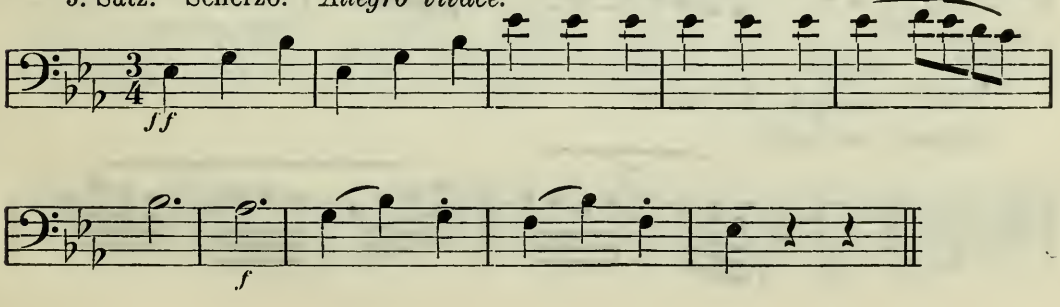
4. Satz. *Allegro molto.*



Nr. III, Eroica. Es-Dur. 1. Satz.
Allegro con brio.

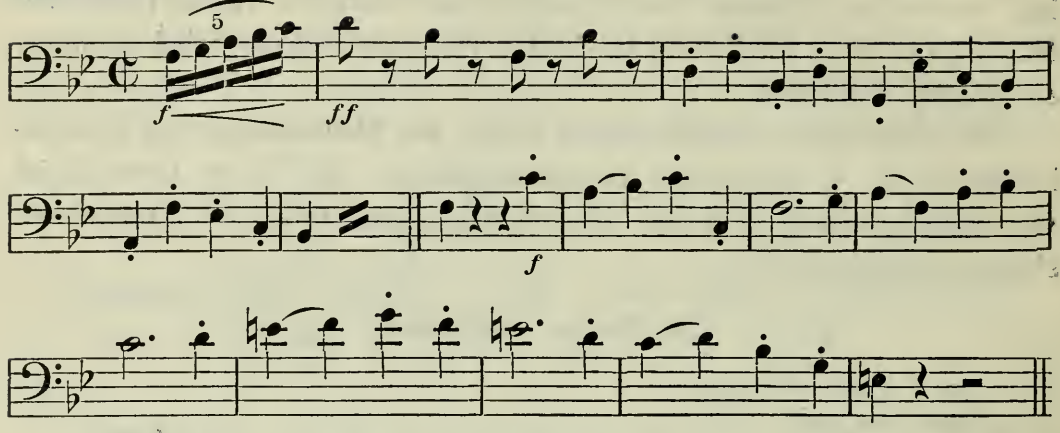


3. Satz. Scherzo. *Allegro vivace.*

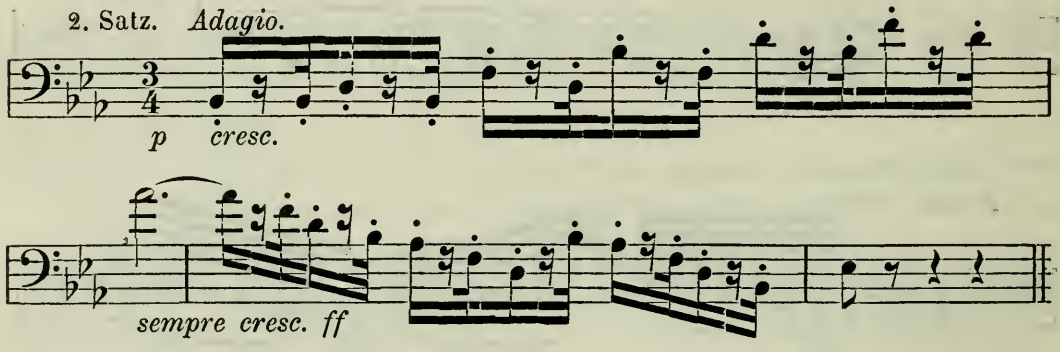


Nr. IV, B-Dur. 1. Satz.

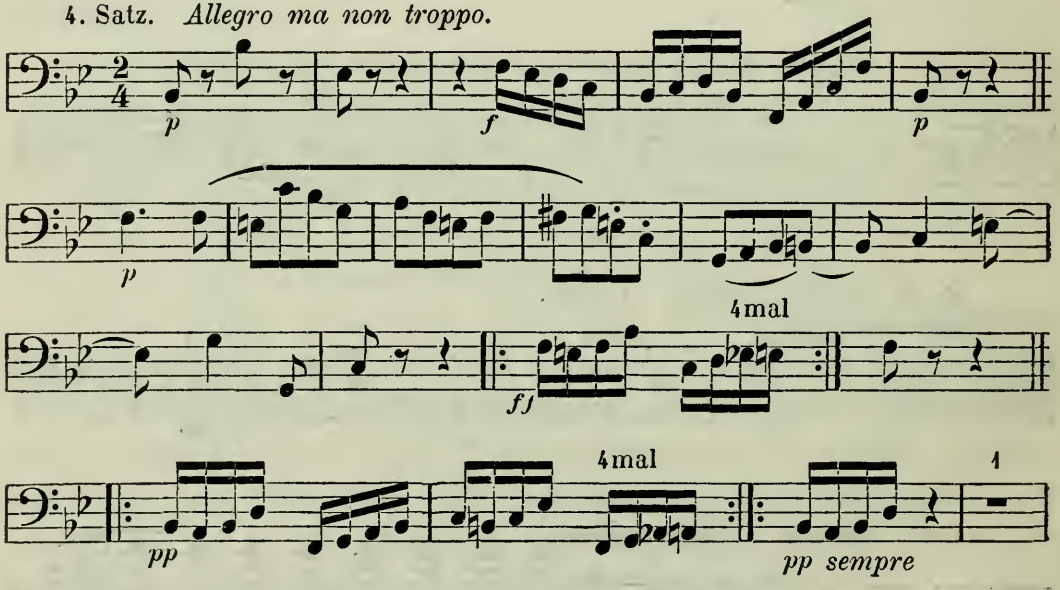
Allegro vivace.



2. Satz. *Adagio.*

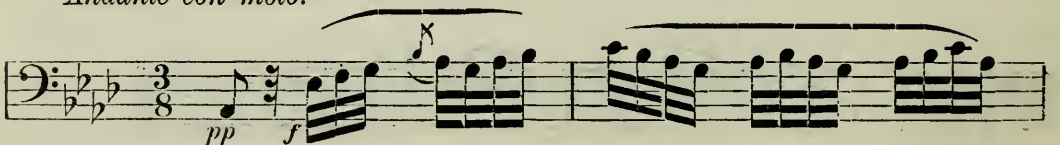


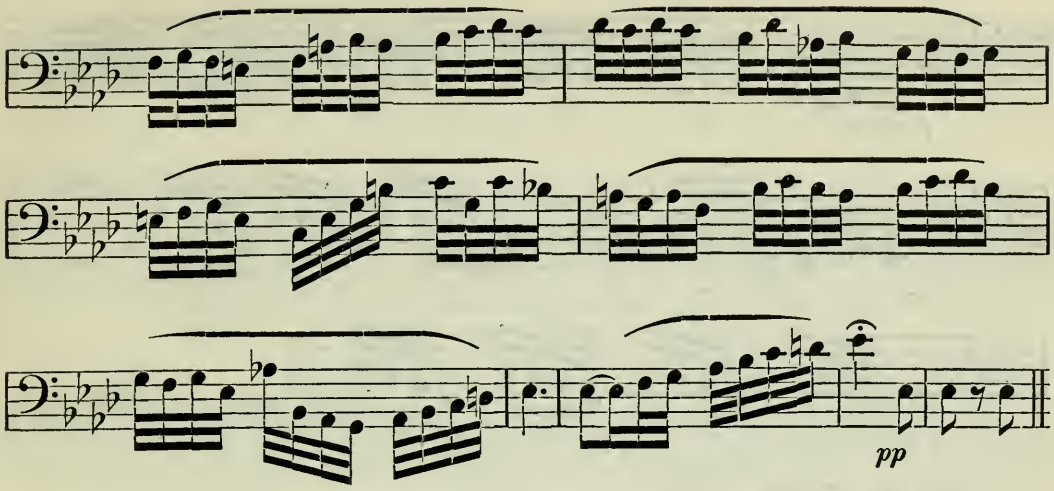
4. Satz. *Allegro ma non troppo.*



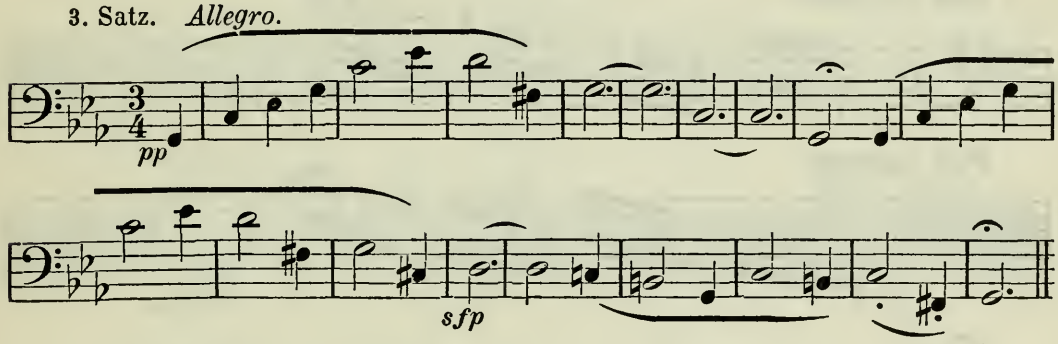
Nr. V, C-moll. 2. Satz.

Andante con moto.



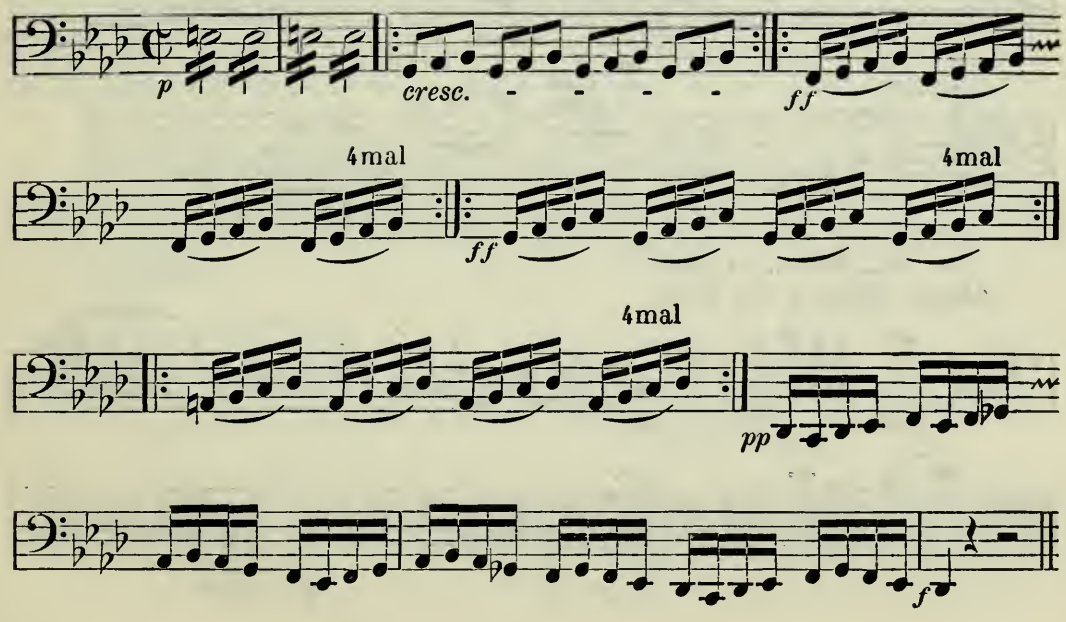


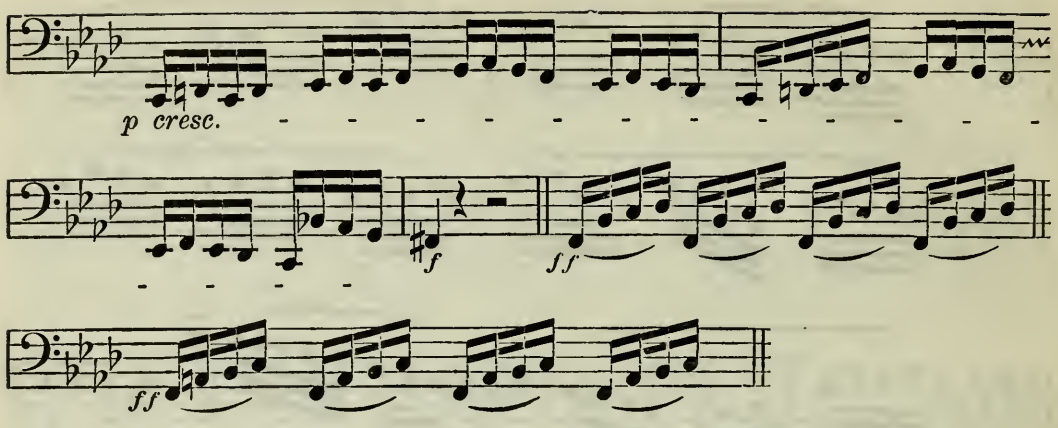
3. Satz. *Allegro.*



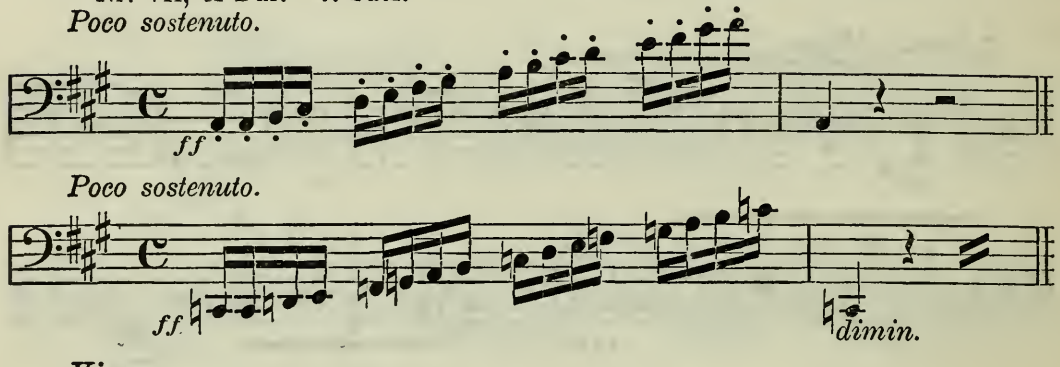
Die nachfolgenden Beispiele beweisen die Notwendigkeit einer tiefen (C-)Saite:

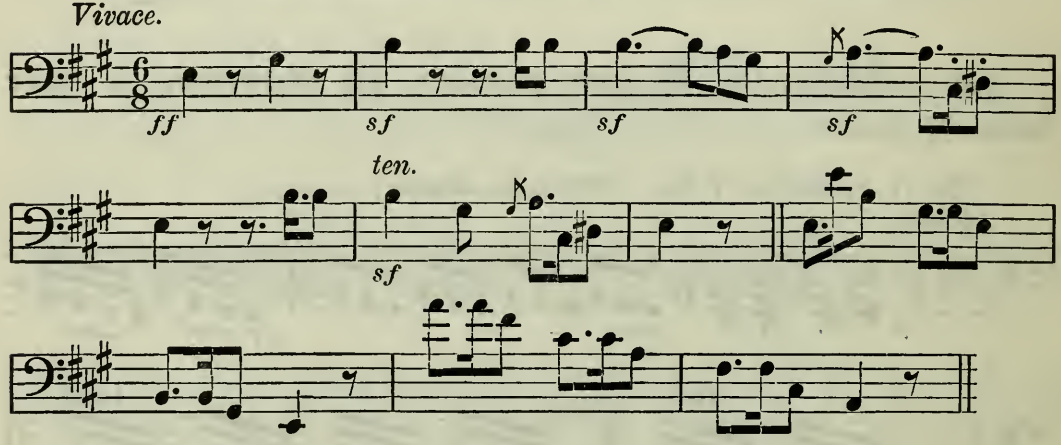
Nr. VI, Pastorale. F-dur. (Gewitter. Sturm.)
Allegro.



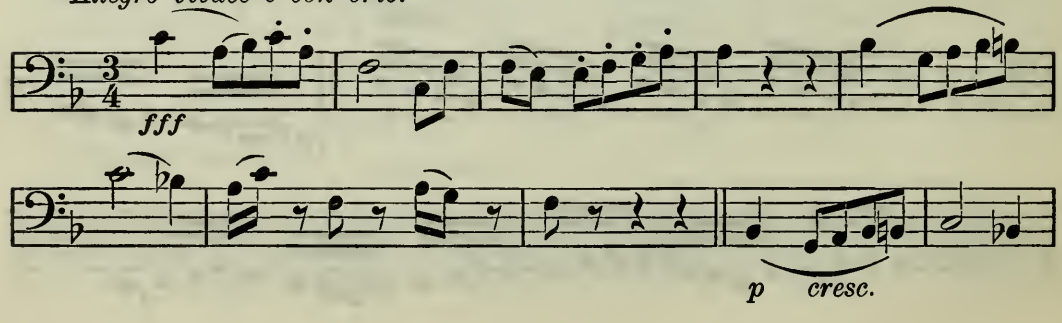


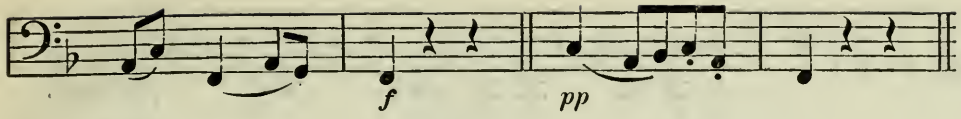
Nr. VII, A-Dur. 1. Satz.



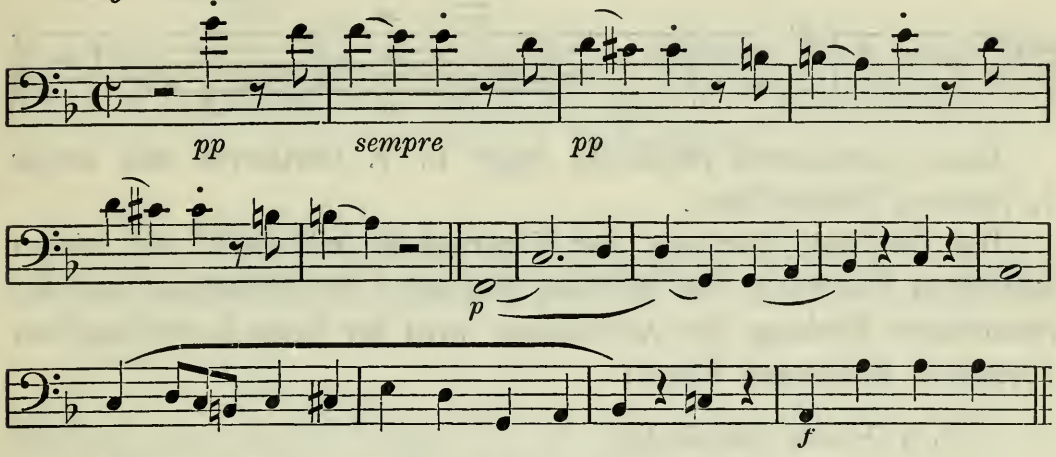


Nr. VIII, F-Dur. 1. Satz.

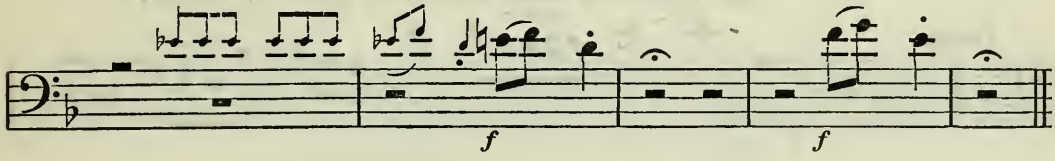




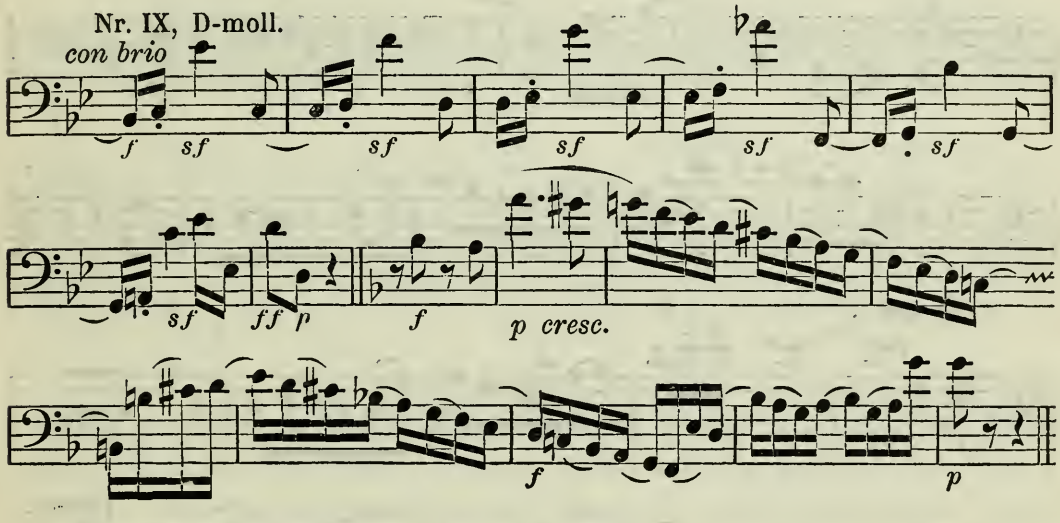
4. Satz.
Allegro vivace.



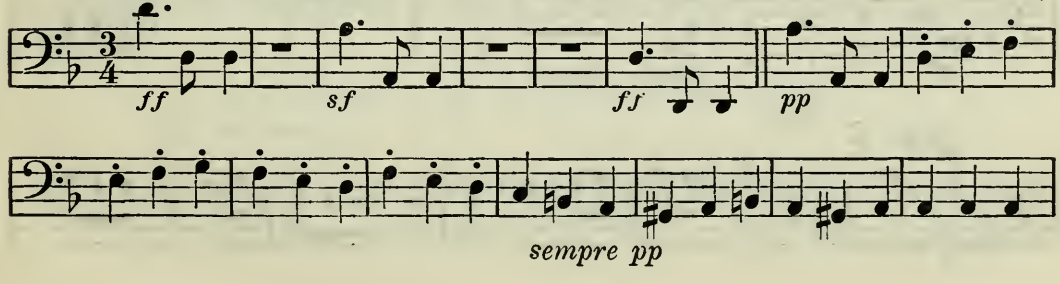
Cello. Basso.

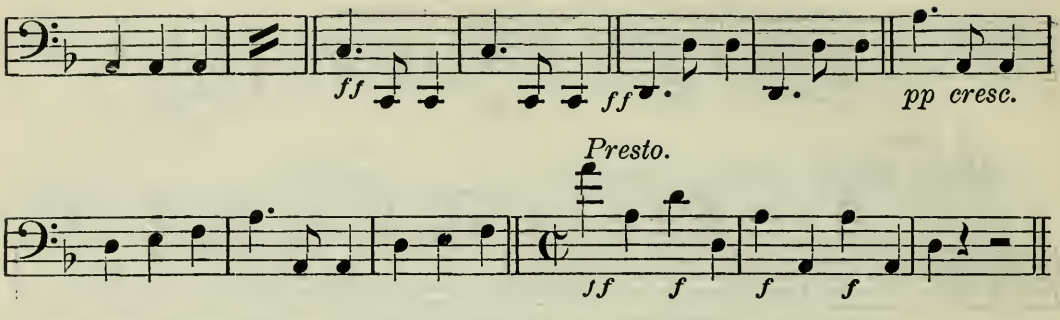


Nr. IX, D-moll.
con brio



2. Satz. *Molto vivace.*



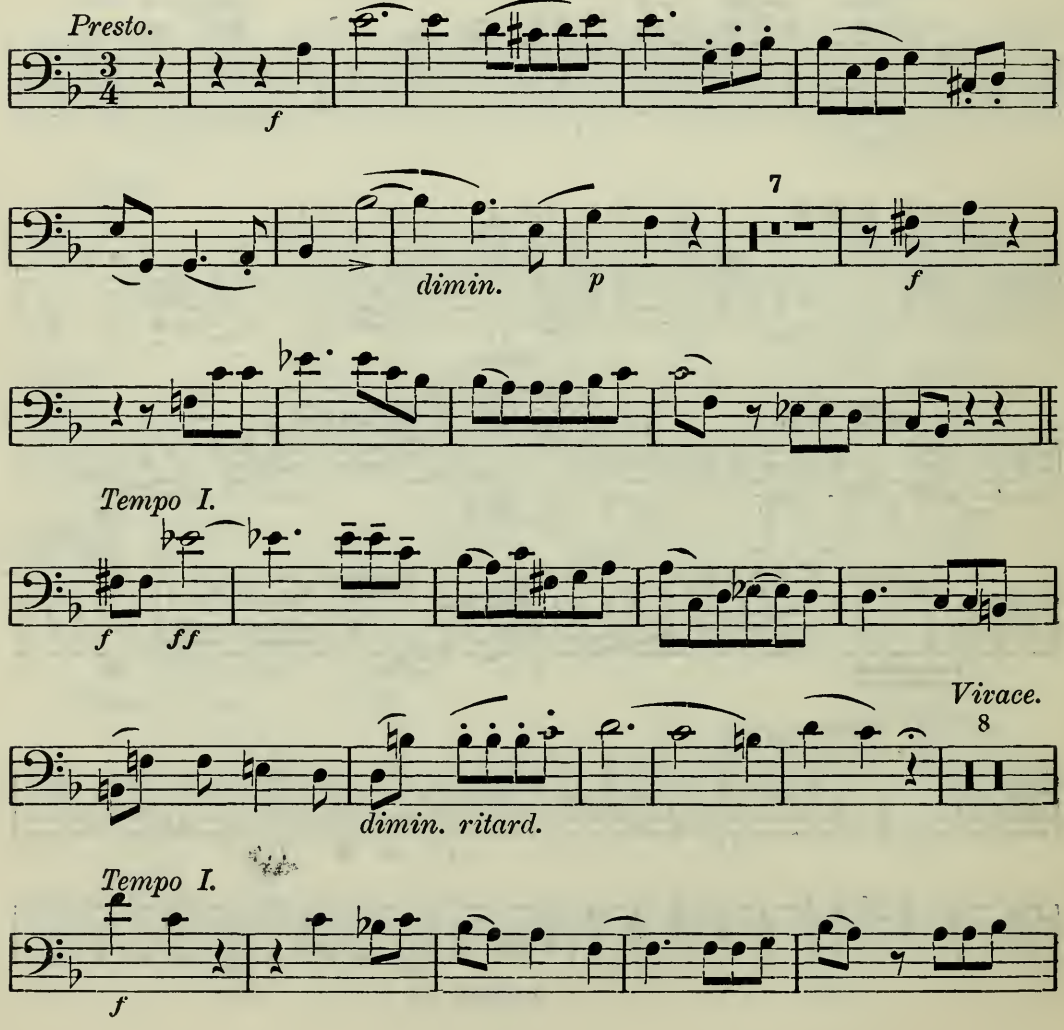


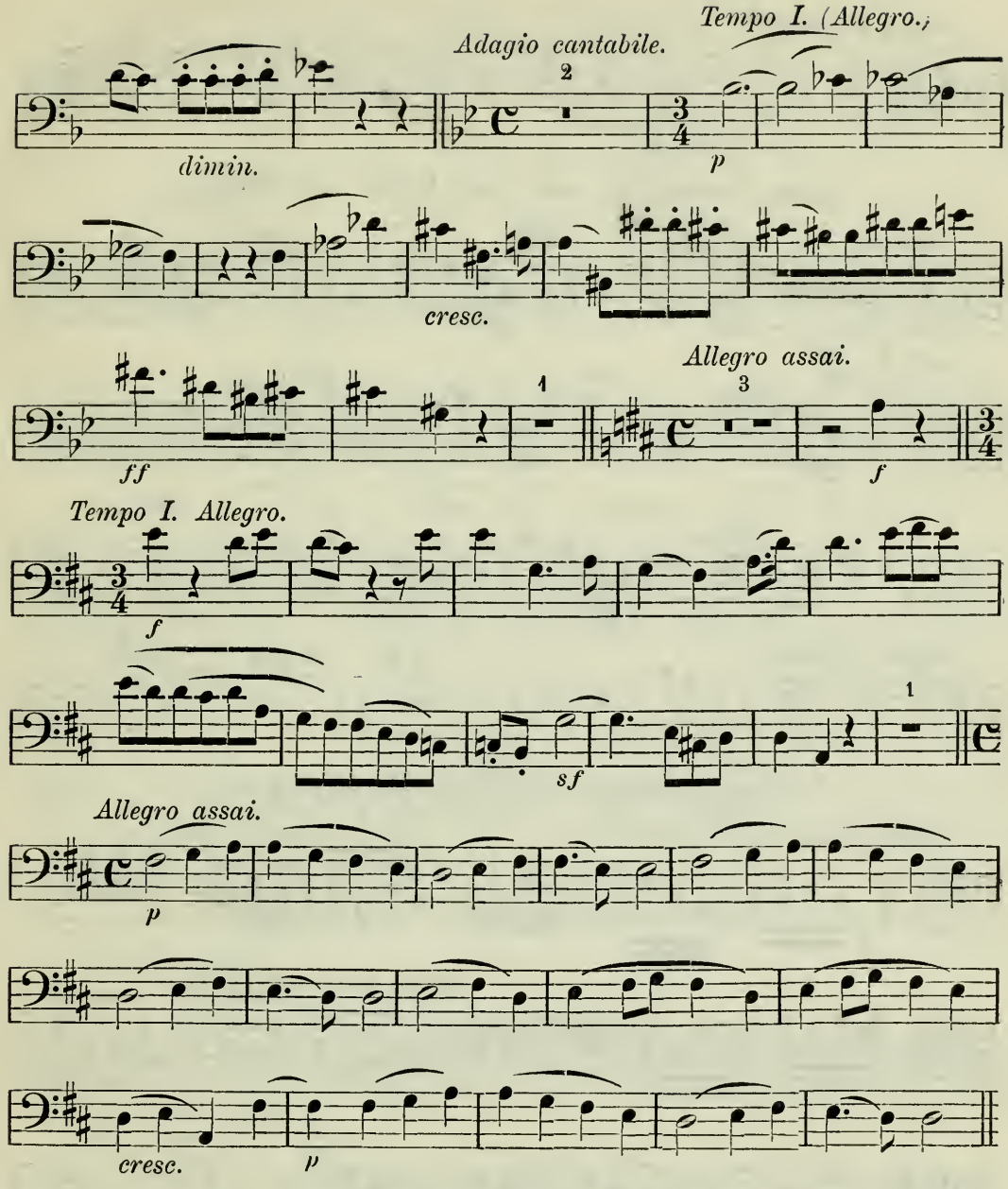
Einen besonderen Markstein legte L. v. Beethoven mit seiner 9. Sinfonie (letzter Satz).

Das berühmte Rezitativ der Kontrabässe (mit Celli) mit seinem wuchtigen Einschlag, den weichen, elegischen Zwischensätzen und der elementaren Wirkung des Abschlusses wird für jeden Kontrabassisten besondere Bedeutung haben:

Nr. 9, D-moll. (Schlußsatz.)

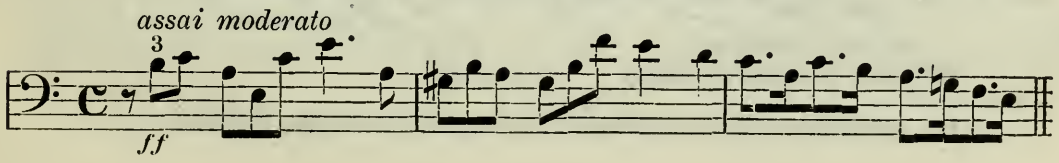
Im Charakter eines Rezitativs, aber im Tempo.



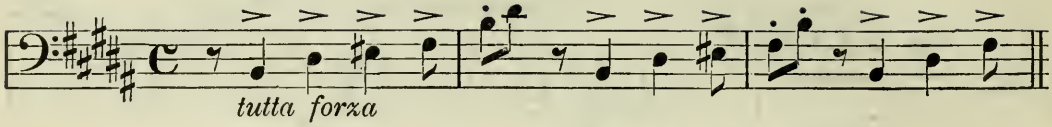


Daß auch die späteren Meister wie C. Maria von Weber (1786—1826), Heinrich Marschner (1795—1861) und Giuseppe Verdi (1813—1901) den akustischen Wert und Klangreiz des Kontrabasses wohl zu schätzen wußten, findet durch nachstehende Beispiele seine Bestätigung:

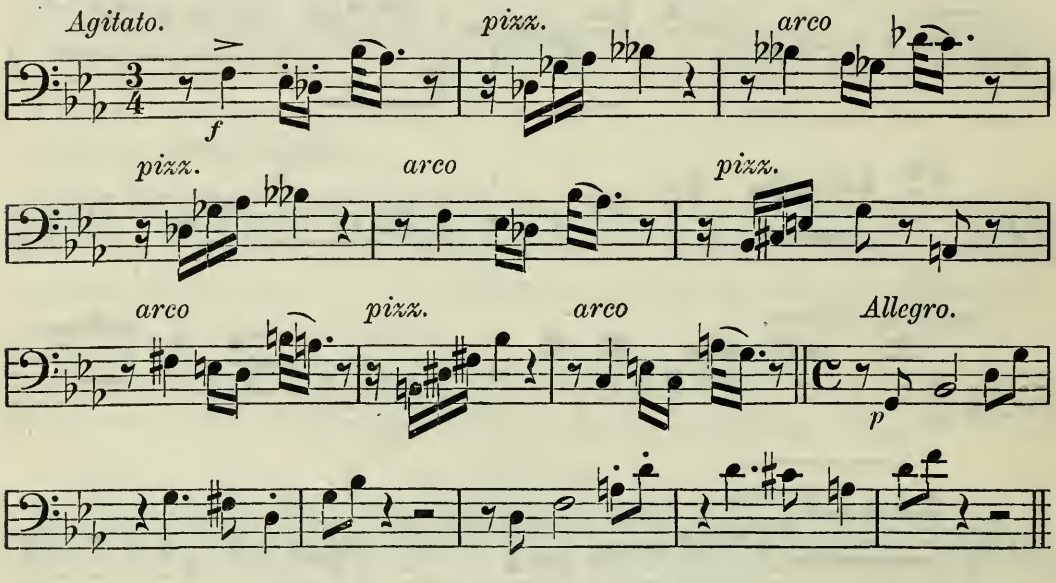
»Euryanthe« von Carl Maria von Weber.



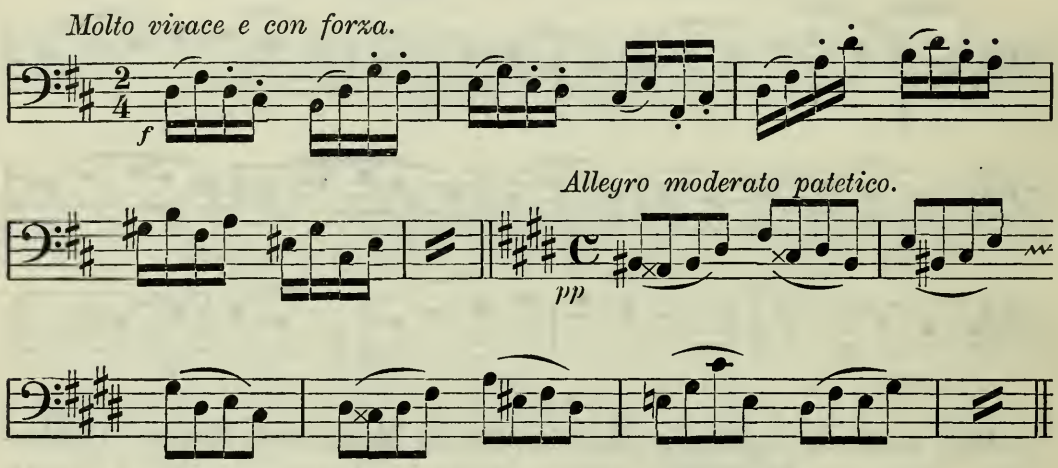
molto passionato



»Der Freischütz« von Carl Maria von Weber.

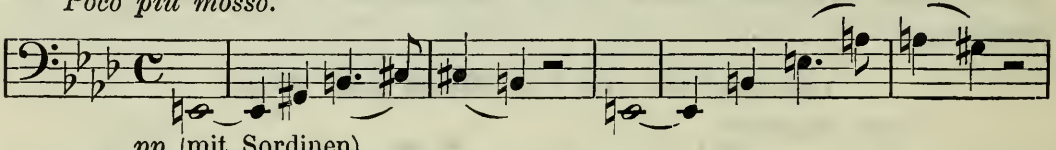


»Hans Heiling« von Heinrich Marschner.

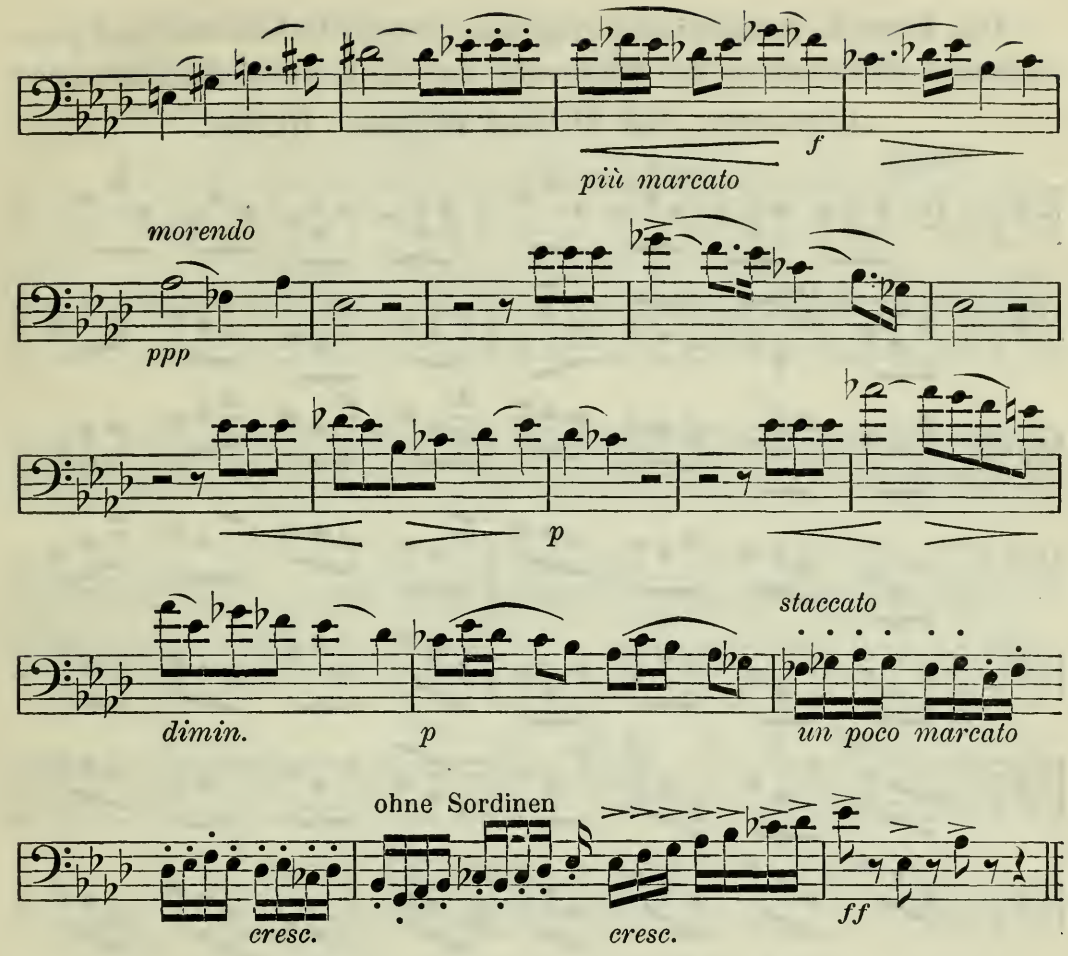


»Othello«[1]) von Giuseppe Verdi. IV. Akt.

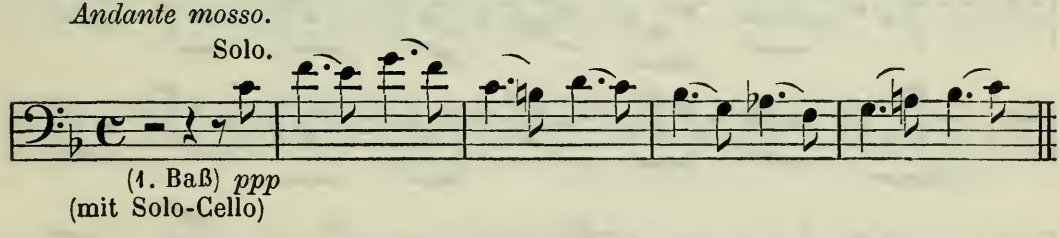
Poco più mosso.



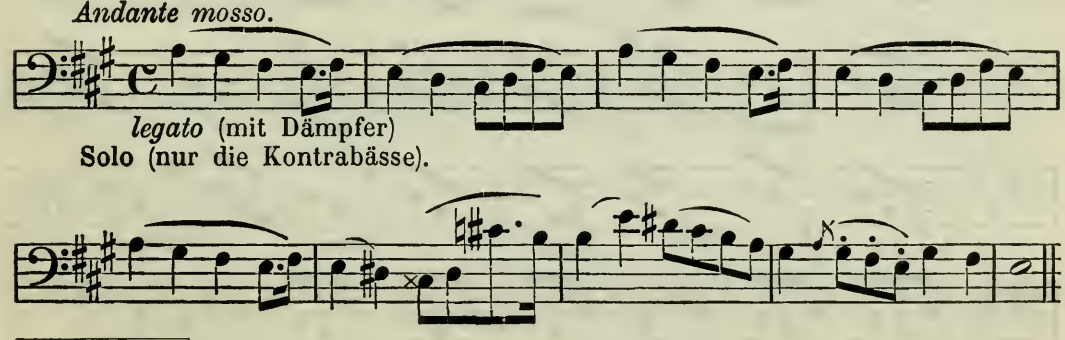
[1]) Mit Genehmigung der Verleger G. Ricordi et Comp., Mailand.



»Rigoletto« [1]) von Giuseppe Verdi.



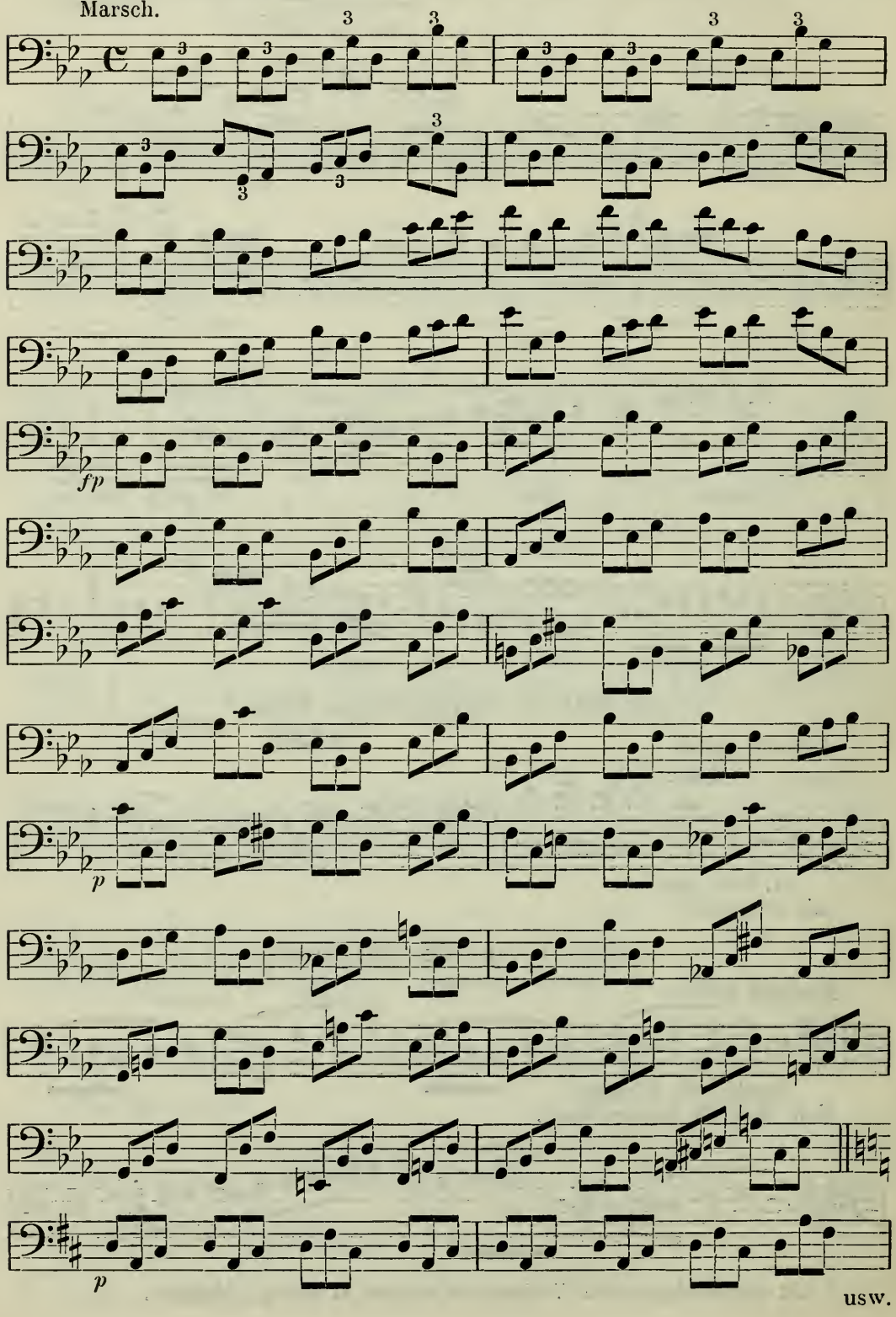
»Aïda« [1]) von Giuseppe Verdi.



[1]) Mit Genehmigung der Verleger G. Ricordi et Comp., Mailand.

Das folgende Notenbeispiel zeigt uns, welche technischen und physischen Anforderungen der Komponist an den Kontrabaßspieler stellt:

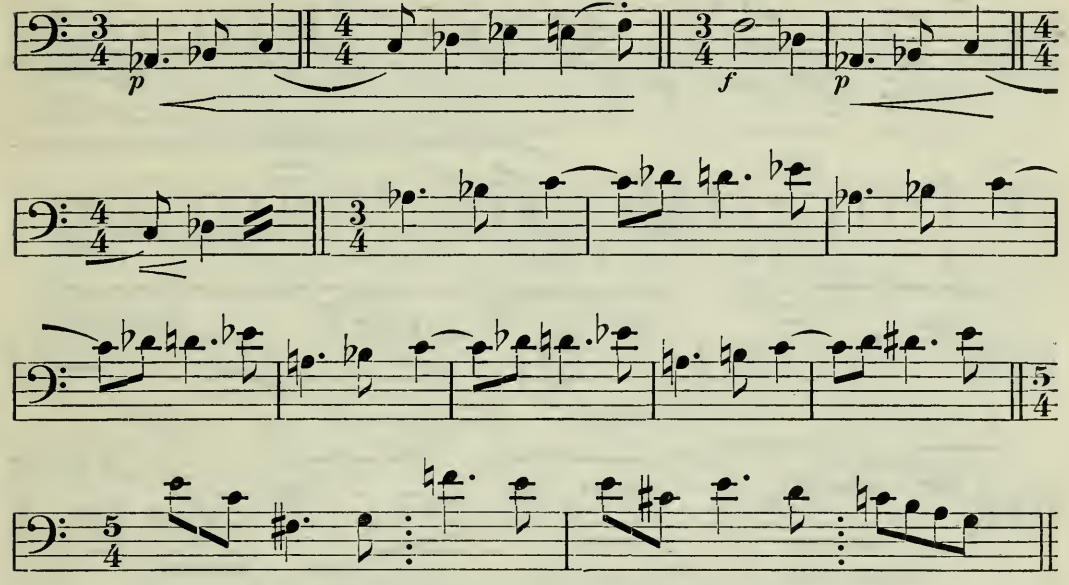
»Lohengrin« von Richard Wagner. III. Akt.



Die weiteren Beispiele aus Werken von Richard Wagner haben auch meist thematischen Charakter, zeigen aber schon eine wesentliche Veränderung in technischer Beziehung:

»Tristan und Isolde« von Richard Wagner. III. Akt.

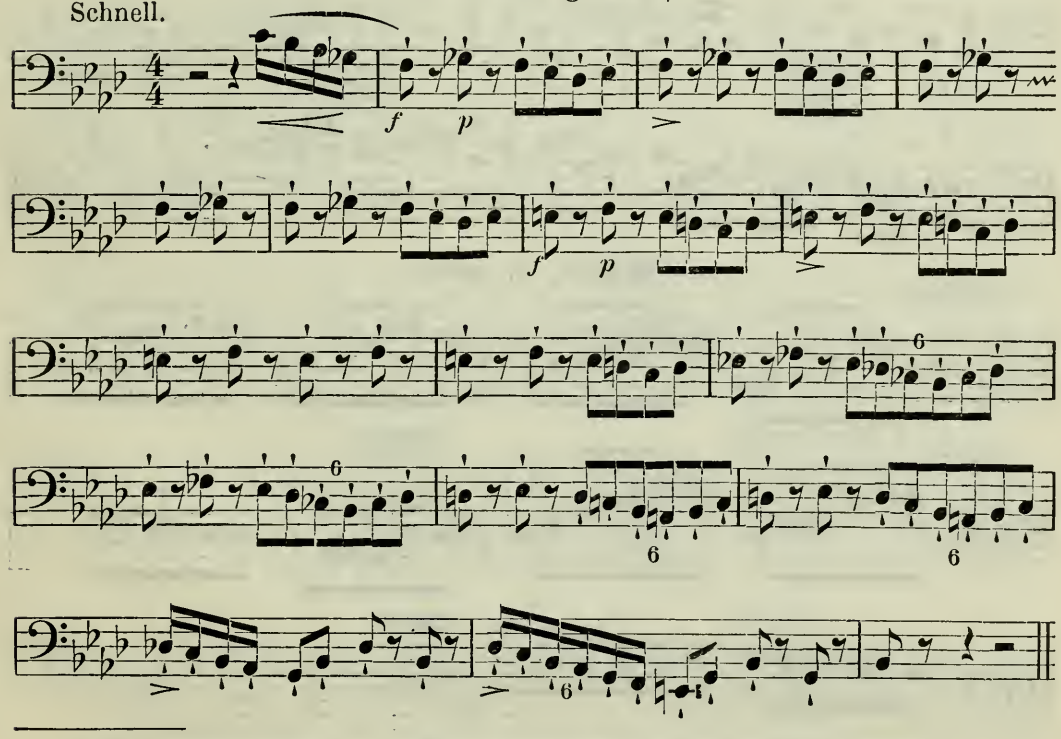
Sehr lebhaft.



»Der Ring des Nibelungen« von Richard Wagner.

»Das Rheingold«.[1])

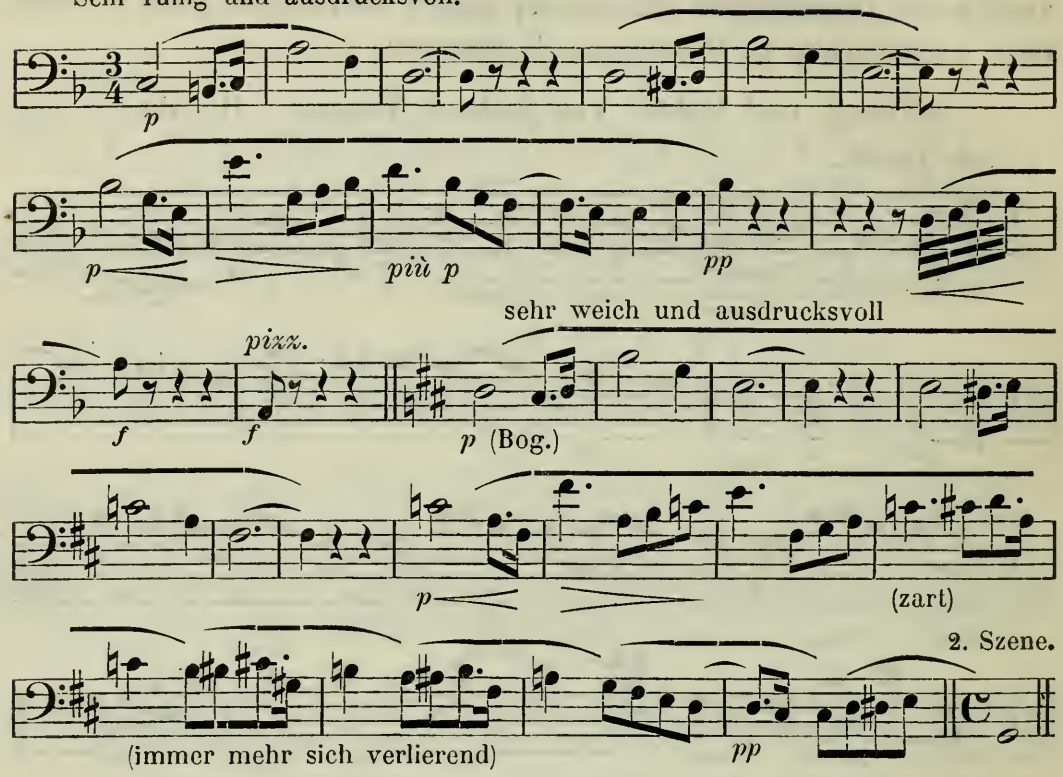
Schnell.



[1]) Mit Genehmigung der Originalverleger B. Schott's Söhne, Mainz.

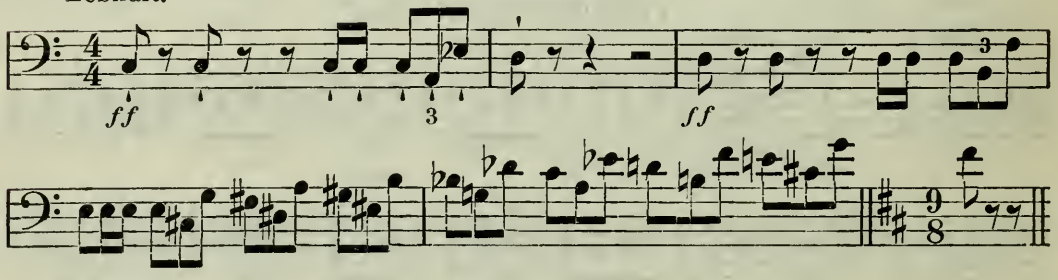
»Die Walküre« [1]: I. Akt, 1. Szene.

Sehr ruhig und ausdrucksvoll.



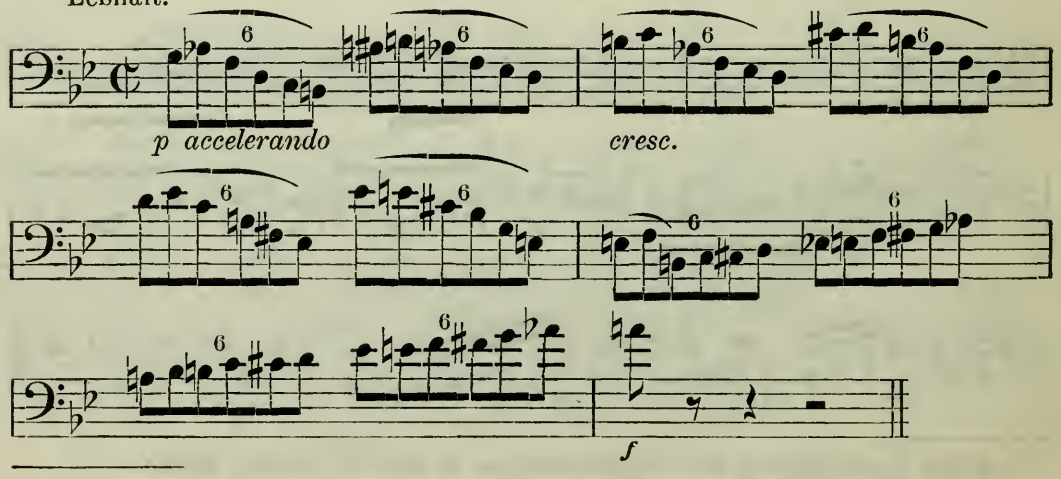
2. Szene.

Lebhaft.



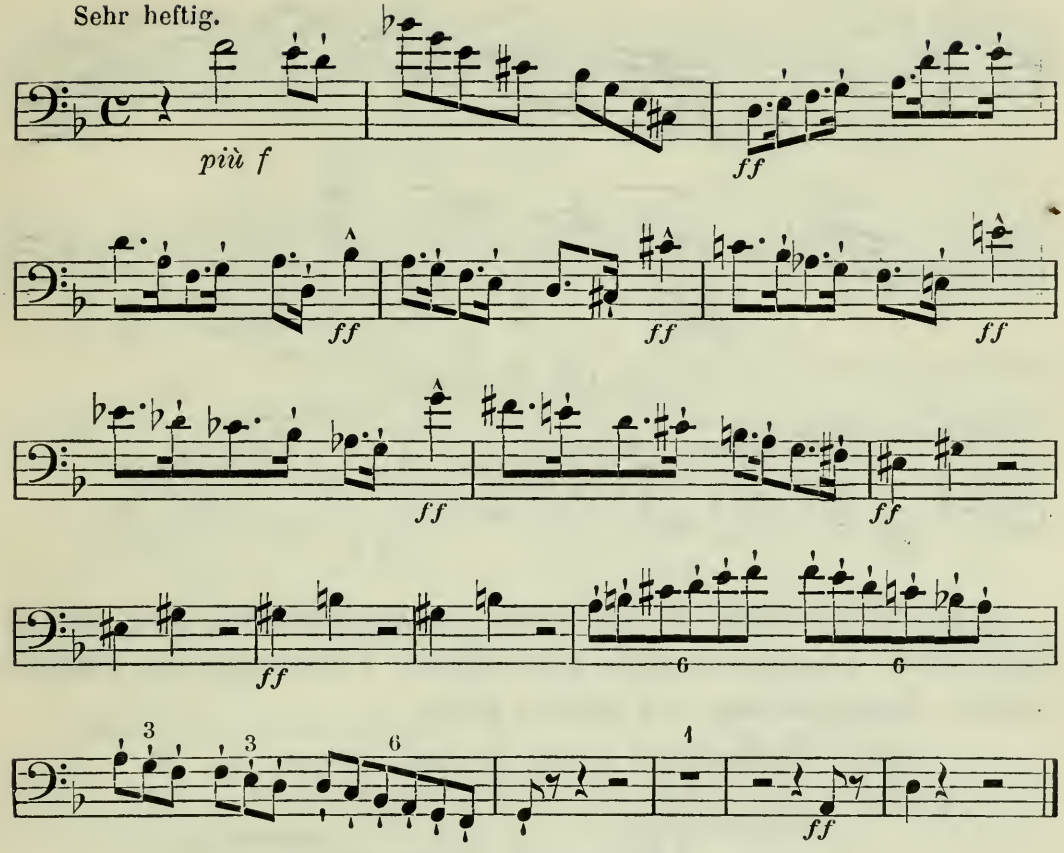
II. Akt, 5. Szene.

Lebhaft.

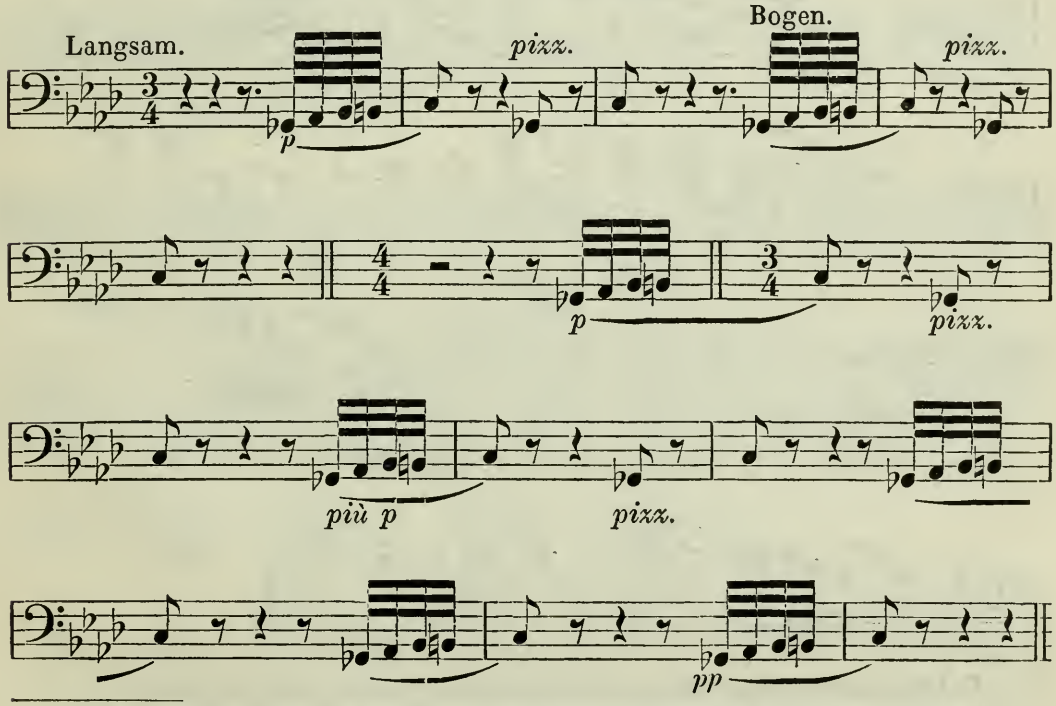


[1]) Mit Genehmigung der Originalverleger B. Schott's Söhne, Mainz.

II. Akt-Schluß.

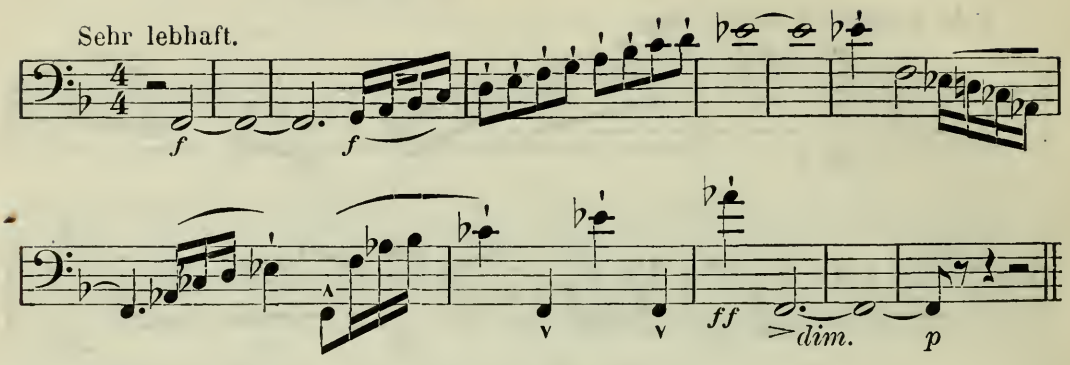


»Siegfried« [1]: II. Akt, Anfang; 1. Szene.

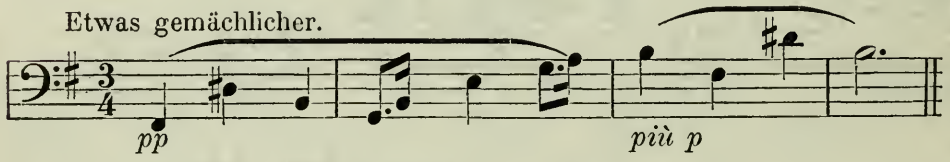


[1]) Mit Genehmigung der Originalverleger B. Schott's Söhne, Mainz.

»Die Götterdämmerung« [1]: I. Akt.

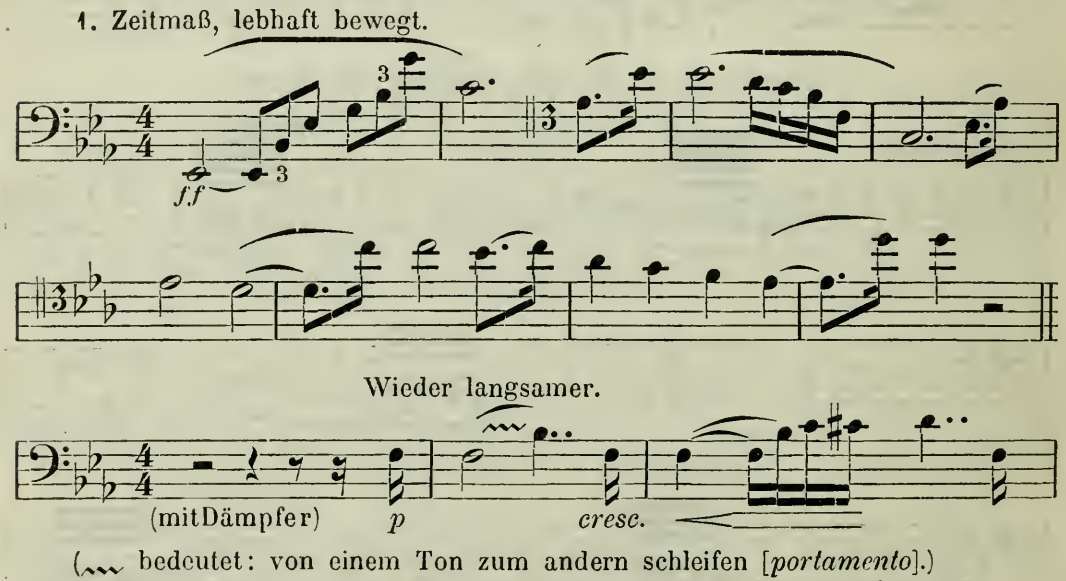


II. Akt, 2. Szene.



Die nachstehenden Beispiele aus »Heldenleben« von Rich. Strauß (geb. 1864) zeigen besonders die moderne Behandlung des Kontrabasses: Tenorschlüssel und geteilte Bässe.

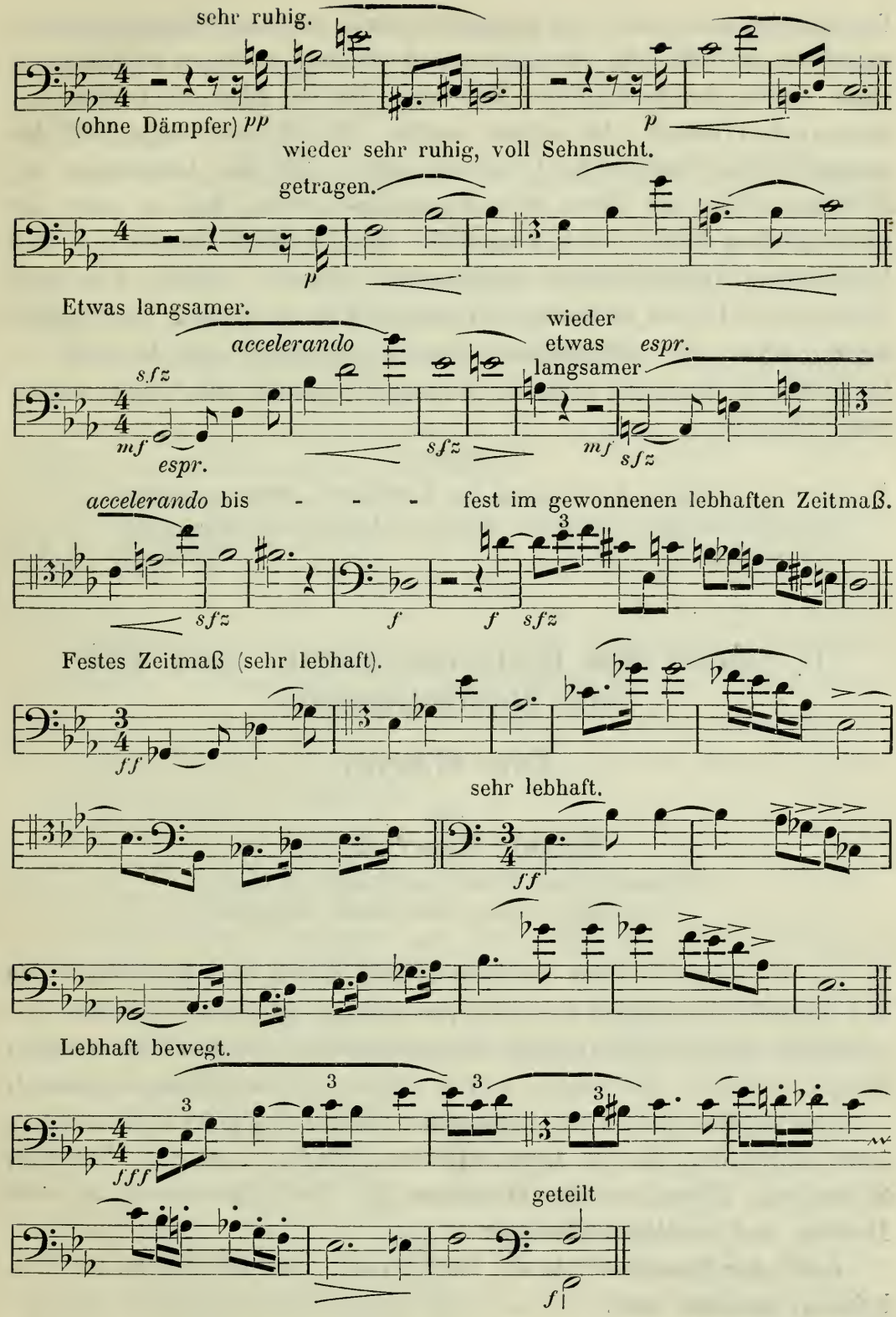
»Ein Heldenleben« [2] von Richard Strauß, Op. 40.



(~~~ bedeutet: von einem Ton zum andern schleifen [*portamento*].)

[1]) Mit Genehmigung der Originalverleger B. Schott's Söhne, Mainz.

[2]) Mit ausdrücklicher Bewilligung des Verlages F. E. C. Leuckart, Leipzig.



Die angeführten Beispiele beweisen nicht allein, daß der Kontrabaß eine sehr große Verwendungsmöglichkeit besitzt, sondern auch, daß der Spieler in technischer Beziehung vollkommen sicher sein muß.

Deshalb ist auch für den Kontrabassisten ein eingehendes Studium unbedingt erforderlich. Das Instrument verlangt zu seiner Handhabung einen völlig durchgebildeten Musiker. Es sei hier an Beethovens Ausspruch erinnert, der einmal sagte: »Der Kontrabassist soll der musikalischste Musiker im Orchester sein.« Bei der Ausbildung des Schülers sollte vor allem darauf gesehen werden, daß er trotz der unerläßlichen Pflicht, den Kontrabaß den höchsten technischen und klanglichen Anforderungen anzupassen, niemals vergißt, ihm sein wohltuendes Pathos zu lassen und bewußt Baß zu spielen. Als Studienwerke seien die »Praktischen Orchesterstudien« von B. Keyl, C. G. Wolff, E. Teuchert und die Kontrabaß-Schule von Gustav Láska empfohlen.

Literatur.

Warnecke, Fried., »Ad Infinitum«, Der Kontrabaß. Seine Geschichte und seine Zukunft. Probleme und deren Lösung zur Hebung des Kontrabaßspiels. 2 Teile . . . . . zusammen ℳ 9.—

B. Saiten- oder Harfeninstrumente, auch Reiß- oder Zupfinstrumente.

Die Harfe.

Von

Melanie Bauer-Ziech,

Kammervirtuosin Sr. Maj. des Königs von Sachsen,
Harfenistin der Kgl. Sächs. musik. Kapelle.

Über die Vorgänger der heutigen **Harfe** finden sich bereits um das Jahr 2000 v. Chr. in der altägyptischen und jüdischen Literatur einwandfreie Angaben. Das damals wesentlich kleinere und mit nur wenigen Saiten versehene Instrument wurde »Tebuni« oder »Kinnor« genannt.

Später benutzten es die klassischen Sänger des griechischen Altertums unter den Namen Lyra, Kithara, Pektis, Alagadis, Barbitos, Simmikon, Pharminx oder Trigonon als Begleitinstrument zu den Helden- und sonstigen Gesängen.

Auch den Syrern dürfte die Harfe, nach alten Quellen zu urteilen, bekannt gewesen sein.

Im frühen Mittelalter — dem 6. Jahrhundert n. Chr. — hat das Instrument bereits bei den im westlichen Europa ansässigen germanischen und keltischen Volksstämmen Eingang gefunden.

Zweifelsohne diente die Harfe anfänglich nur zur Begleitung der frommen Psaltergesänge. Nach und nach erst wurde sie zu einem allgemein bräuchlichen Begleitinstrumente, zu dem das Volk seine Lieder sang.

Als feststehende Tatsache kann es gelten, daß die Grundgestalt des Instrumentes sich nicht verändert hat. Der Grieche nannte es, wie bereits erwähnt, trigonon. Dieses Wort ist von trigonos = dreiwinklig abgeleitet. Auch die heutige Harfe, ital. arpa, franz. harpe, engl. harp, zeigt diese uralte Form (siehe S. 70).

Die Hauptbestandteile sind der Resonanzkörper, der *S*-förmig gebogene Hals und die auch Träger oder Säule genannte Vorder- oder Barrenstange, sowie selbstverständlich die teilweise mit Silber- bezw. Kupferdraht übersponnenen Darmsaiten.

Der Resonanzkörper der alten Harfen ist ein vierkantiger Kasten, der an den heutigen halbrund gewölbt und mit einer flachen Decke versehen ist. Er ist etwa 125 cm lang und erweitert sich von oben nach unten. An seinem oberen Ende bildet er einen spitzen Winkel. Zur Herstellung des Resonanzkörpers wird hauptsächlich Ahornholz verwendet. Auf der Mitte der flachen Decke ist eine schmale Leiste aus hartem Holze angebracht, in der sich die Löcher zum Befestigen der Saiten befinden. Das obere Saitenende wird an dem am Halse befindlichen Wirbel festgemacht.

Die Vorderstange hat vor allem dem starken Drucke der wie schon gesagt zwischen Hals und Resonanzkörper angespannten Saiten genügenden Widerstand zu bieten.

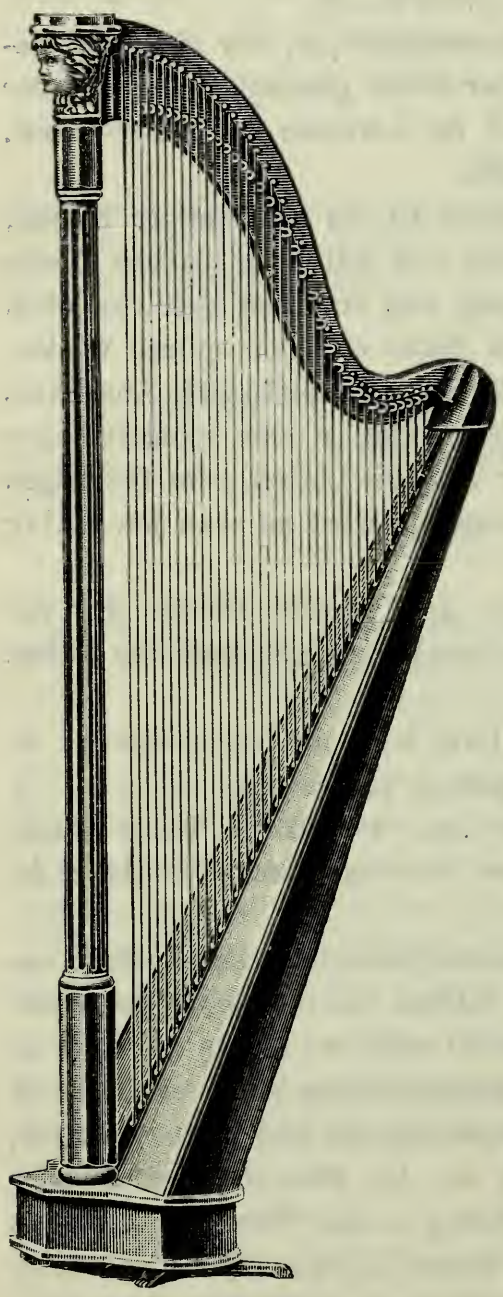
An den ältesten Vorbildern der Harfe fehlt die Vorderstange, da der Druck der wenigen Saiten nur gering war.

Das Erklingen der Saiten wurde und wird noch heute durch Reißen bezw. Zupfen mit den Fingern hervorgerufen. Die Harfe ist also ein Reißinstrument.

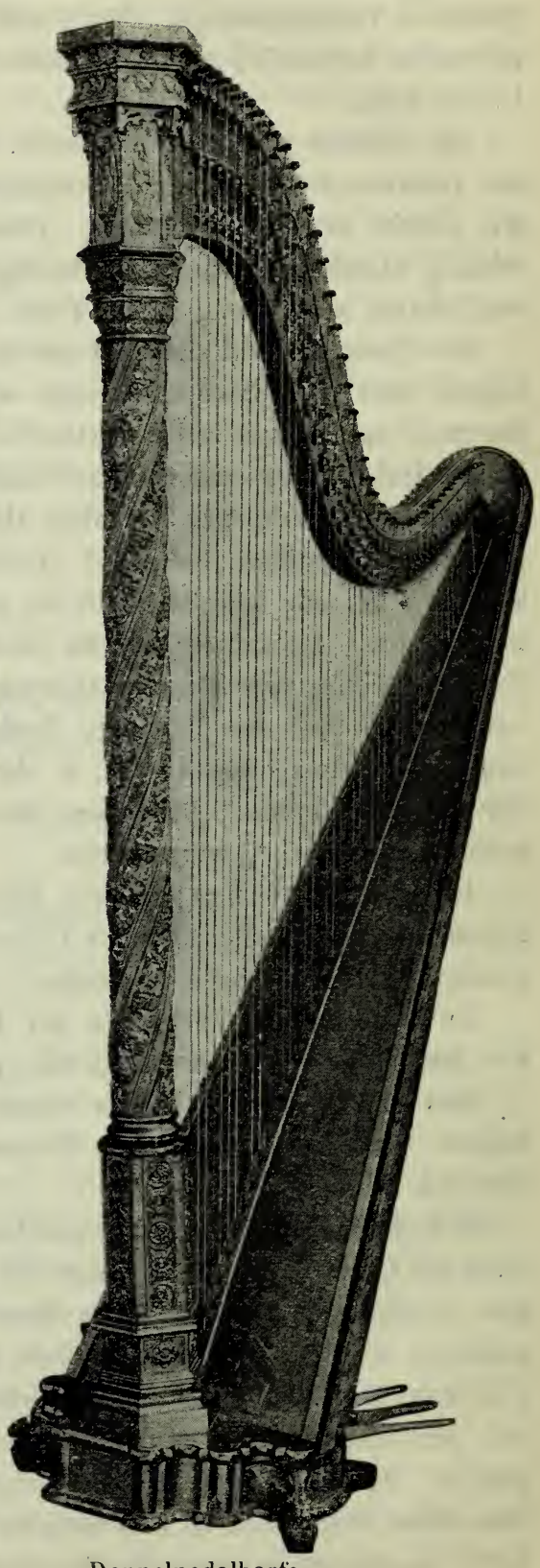
Seit dem 17. Jahrhundert wurden die Saiten nach der Es-dur-Tonleiter es, f, g, as, b, c, d gestimmt. Es fehlten also die halben Zwischentöne e, ges, a, h und des. Um diese zu erzielen, mußte die Saite so verkürzt werden, daß der um einen halben höhere Ton — z. B. es zu e — zum Erklingen kam. Anfänglich geschah die Verkürzung dadurch, daß der Spieler die betreffende Saite an den Hals des Instrumentes preßte. Später erfolgte die Tonerhöhung in der Weise, daß die an dem Halse angebrachten Häkchen, an denen die Saiten befestigt waren, fester angezogen wurden, wodurch sich diese ebenfalls verkürzten.

Ein bedeutender Nachteil dieser Harfenart war es, daß der Spieler sehr oft nur eine Hand zum Zupfen der Saiten frei hatte.

Erst die von Hochbrucker im Jahre 1720 in Donauwörth erfundene **Pedalharfe** half diesem Übelstande ab. An dem unteren



Harfe.

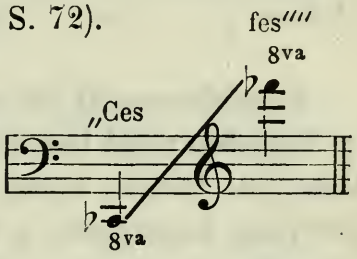


Doppelpedalharfe.

Teile der Harfe waren sieben Pedale (Fußtritte) angebracht. Von diesen aus laufen durch die hohle Vorderstange die Züge (Metalldrähte) nach dem Halse hinauf, die durch eine Gelenkübertragung die früher mit der Hand bewegten Häkchen anziehen. Die dadurch hervorgerufene Saitenverkürzung erhöht den Ton der Saite um einen halben.

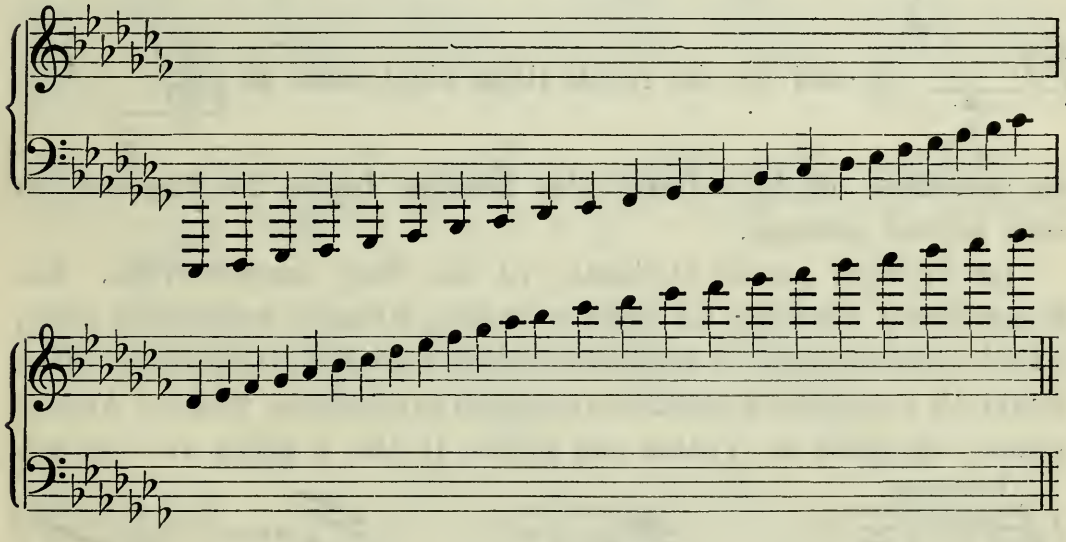
Dem berühmten Klavierbauer Sebastian Erard, geb. d. 5. April 1752 zu Straßburg, gest. d. 5. August 1831 auf seinem Landsitze bei Passy, sollte es vorbehalten sein, im Jahre 1811 die **Doppelpedalharfe** zu konstruieren, die mit einen Male allen Unzulänglichkeiten des Instrumentes ein Ende bereitete. Mit Hilfe der Doppelpedale ist es möglich, die Saiten um zwei Halbtöne bezw. einen Ganzton umzustimmen, so daß durch die sieben Pedale alle vorkommenden Tonarten ohne Unterbrechung gespielt werden können (siehe S. 72).

Die Doppelpedalharfe hat einen chromatischen Tonumfang von



Gestimmt wird diese in Ces-dur (diatonische Ces-dur-Tonleiter).

Die Harfe wird wie das Pianoforte auf zwei Liniensystemen geschrieben, die natürliche Lage der Saiten ist:



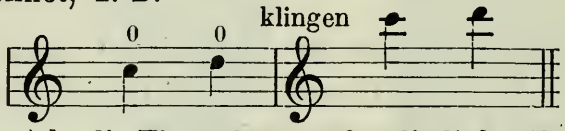
Am Fuße der Harfe ist für jede Stufe der diatonischen Tonleiter ein Pedal angebracht, im ganzen sieben Pedale, die in drei verschiedene Lagen bezw. Stufen eingestellt werden können. Tritt man das Pedal von Ces auf die zweite Stufe herunter, so werden sämtliche Ces-Saiten des ganzen Tonumfanges der Harfe auf C gestimmt, tritt man dieses

Pedal noch eine Stufe tiefer (dritte Stufe) so werden alle C-Saiten auf Cis gestimmt. Bei der Handhabung der übrigen Pedale geschieht die Regulierung in derselben Weise.

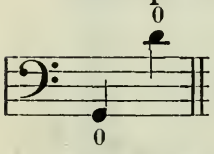
Nachstehende Tabelle veranschaulicht die Pedal-Regulierung.

	Auf der linken Seite der Harfe befinden sich 3 Pedale			Auf der rechten Seite der Harfe befinden sich 4 Pedale			
I. Stufe:	Des	Ces	B	Es	F(es)	Ges	As
	(Tonart Ces-dur.)						
	Tritt man die Pedale eine Stufe tiefer, so klingen die Saiten wie						
II. Stufe:	D	C	H	E	F	G	A
	(Tonart C-dur.)						
	Tritt man nun alle Pedale noch eine Stufe tiefer, so klingen die Saiten wie						
III. Stufe:	Dis	Cis	His	Eis	Fis	Gis	Ais
	(Tonart Cis-dur.)						

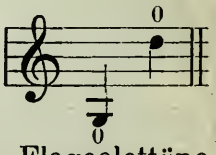
Empfehlenswert ist es, B-(♭) Tonarten anzuwenden, da die Kreuz-(♯) Tonarten nicht immer voll und rein klingen. Flageolettöne klingen stets eine Oktave höher, als sie notiert sind, sie werden mit o über der Note bezeichnet, z. B.



Es empfiehlt sich, die Flageolettöne für die linke Hand nicht tiefer als

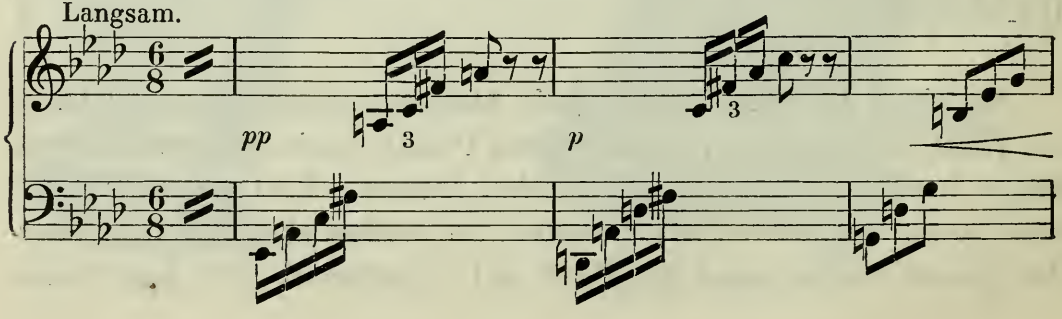


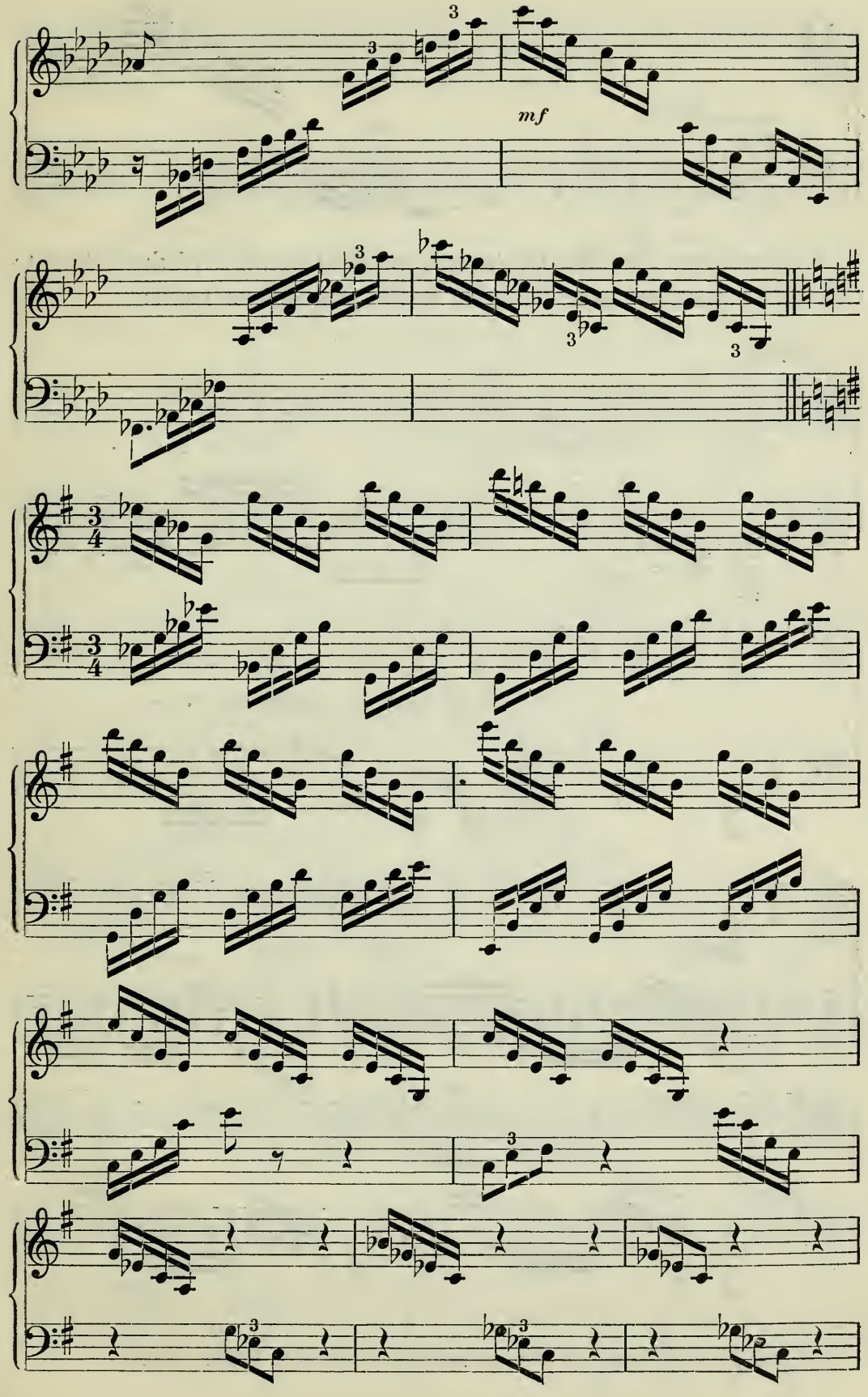
und für die rechte Hand nicht höher als

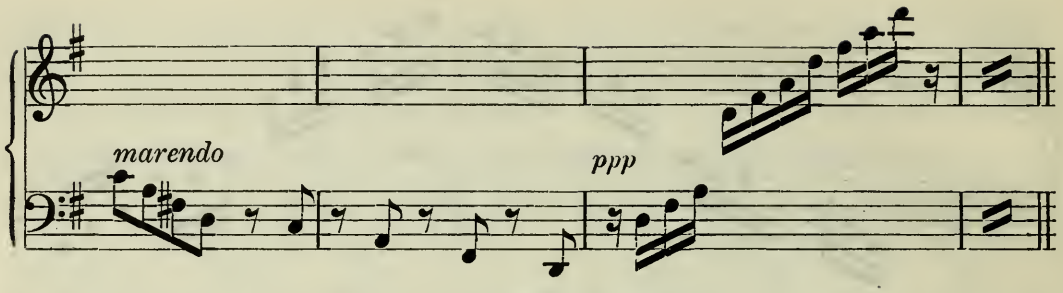


zu schreiben, da in tieferen oder höheren Lagen die Flageolettöne sehr schwer gelingen.

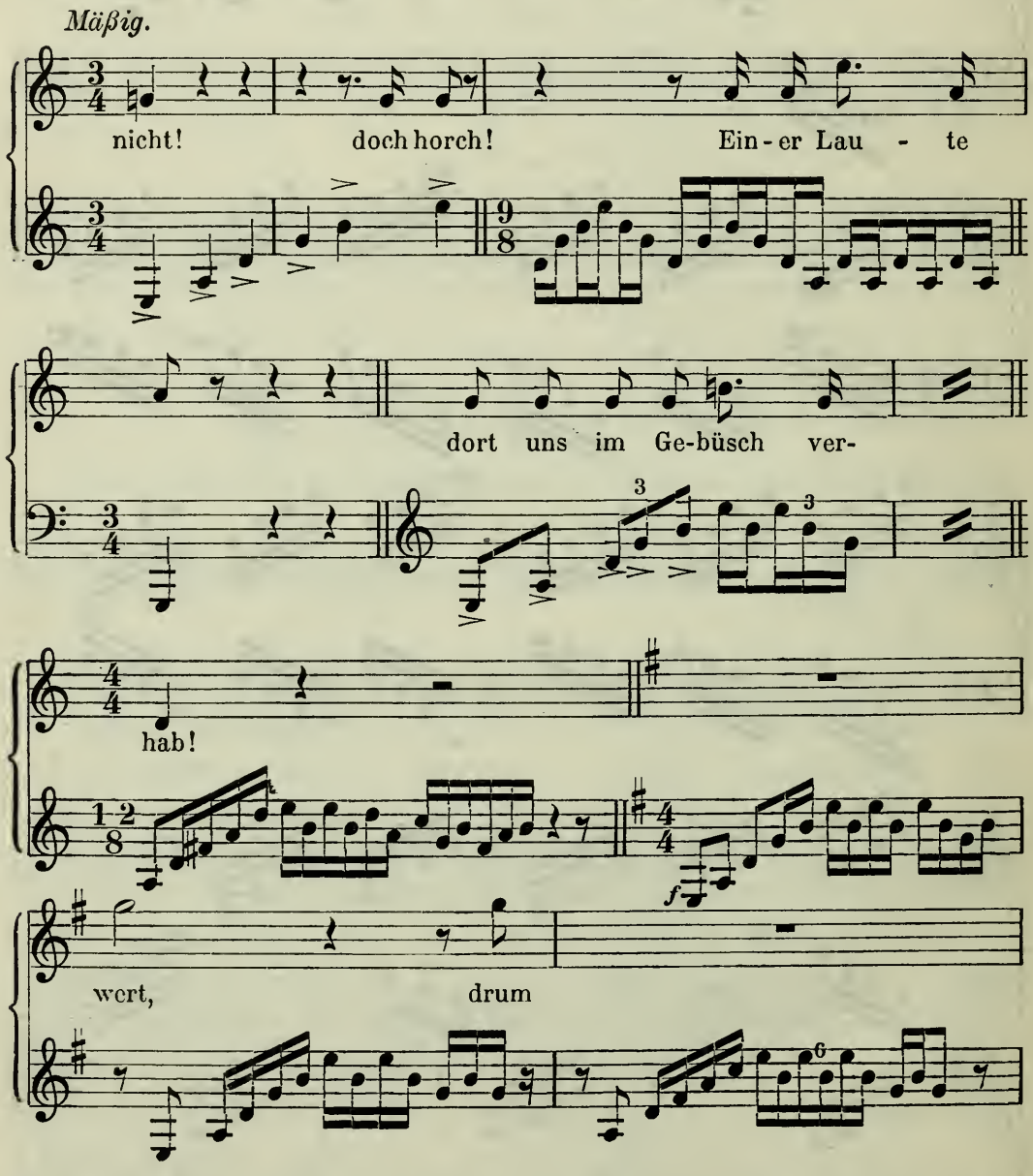
Im heutigen großen Orchester ist die Harfe unentbehrlich. Die Komponisten benutzen sie ihres reizvollen Klanges wegen, um zarte, lyrische Stimmungen zu versinnbildlichen oder einen bedeutungsvollen Punkt der Tondichtung besonders glanzvoll zu gestalten. Richard Wagner wendet die Harfe in »Tristan und Isolde« II. Akt, 2. Szene wie folgt an:



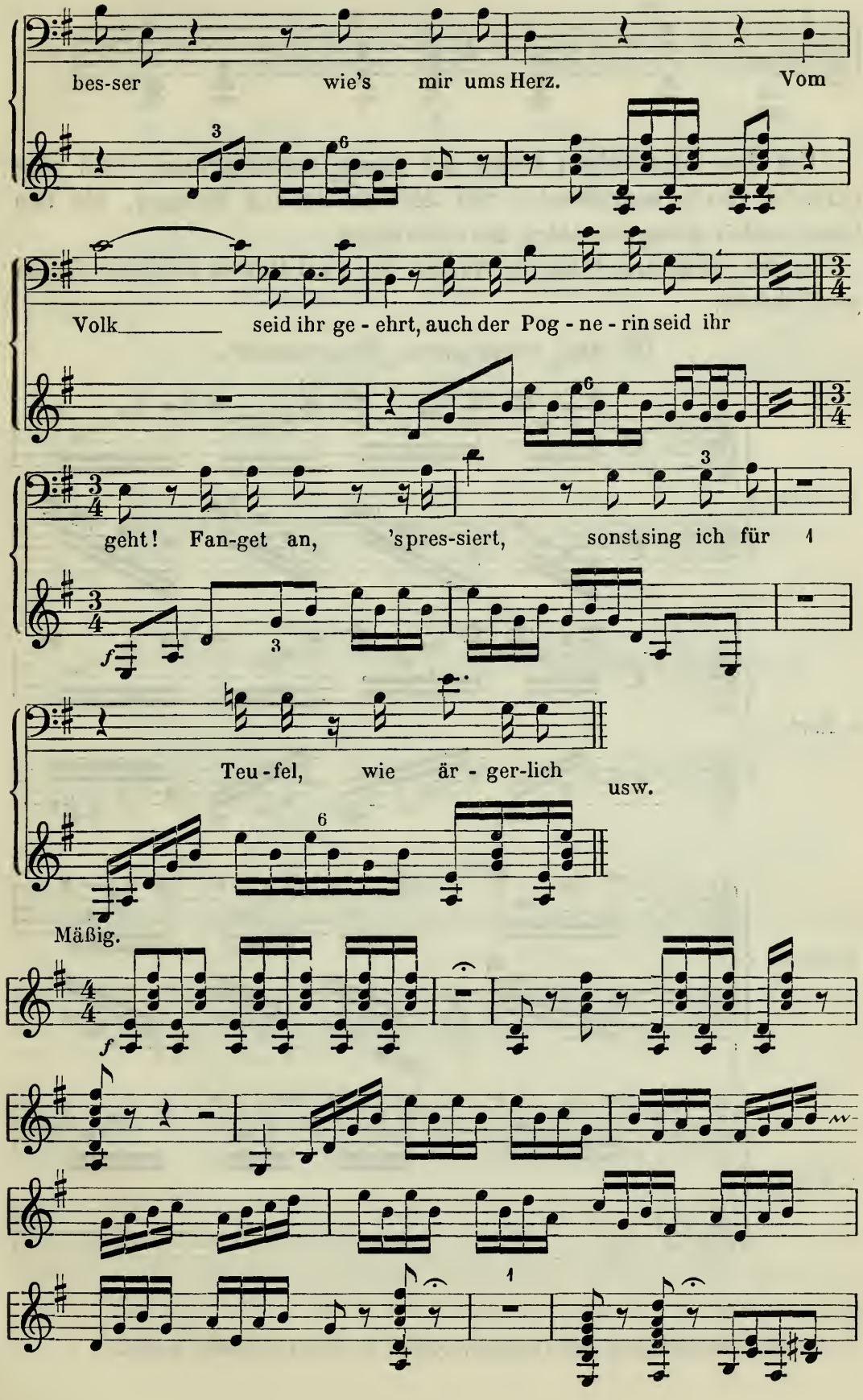

mf

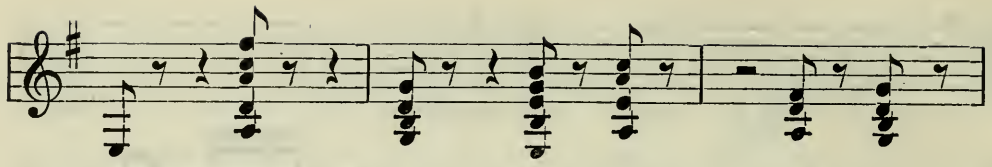


In der Oper: »Die Meistersinger von Nürnberg«[1]) wird das bekannte Lautensolo im Orchester von der Harfe gespielt, es heißt:



[1]) Mit Genehmigung der Originalverleger B. Schott's Söhne, Mainz.

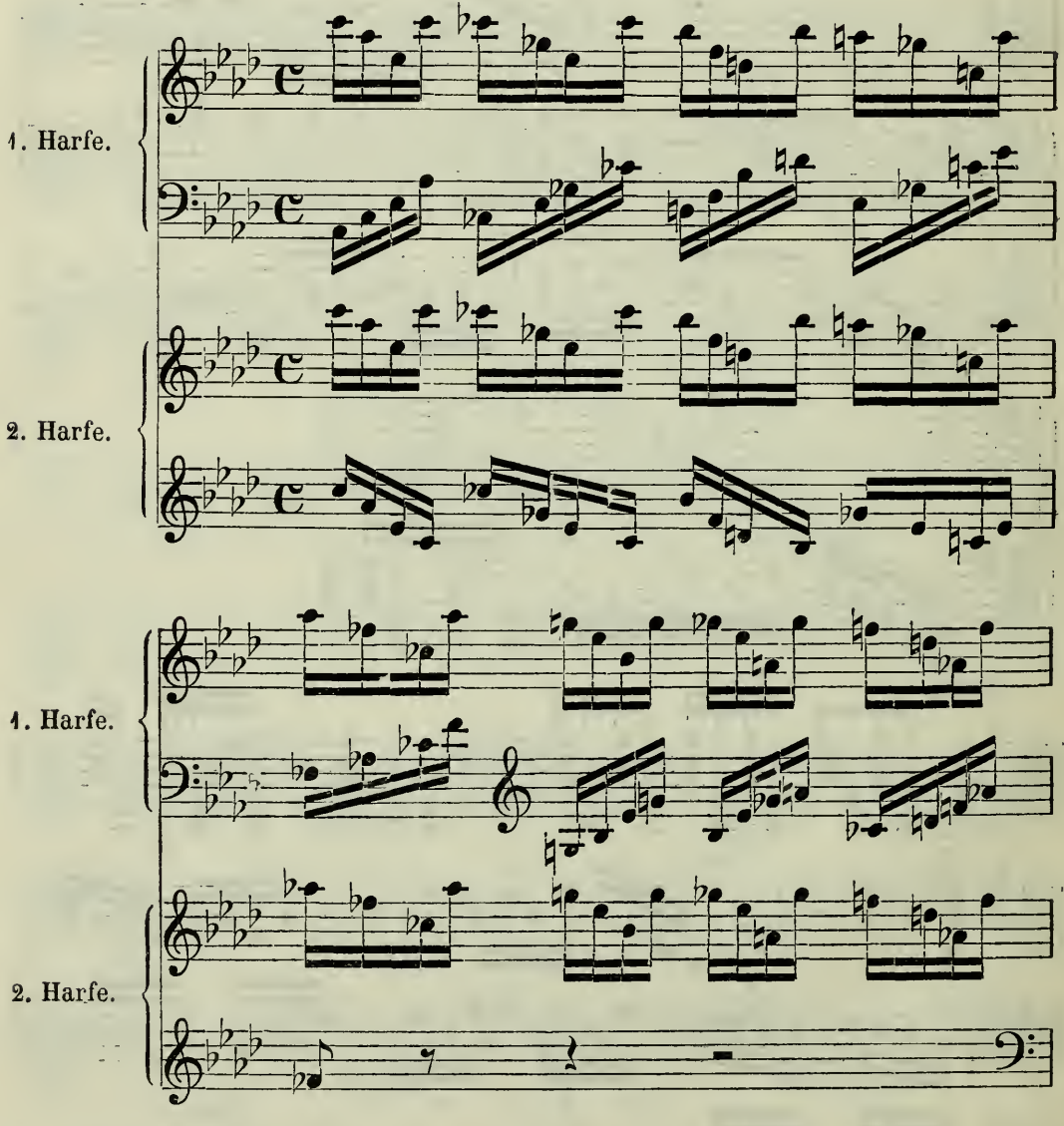

bes-ser wie's mir ums Herz. Vom
Volk seid ihr ge - ehrt, auch der Pog - ne - rin seid ihr
geht! Fan-get an, 'spres-siert, sonst sing ich für
Teu - fel, wie är - ger-lich
usw.
Mäßig.



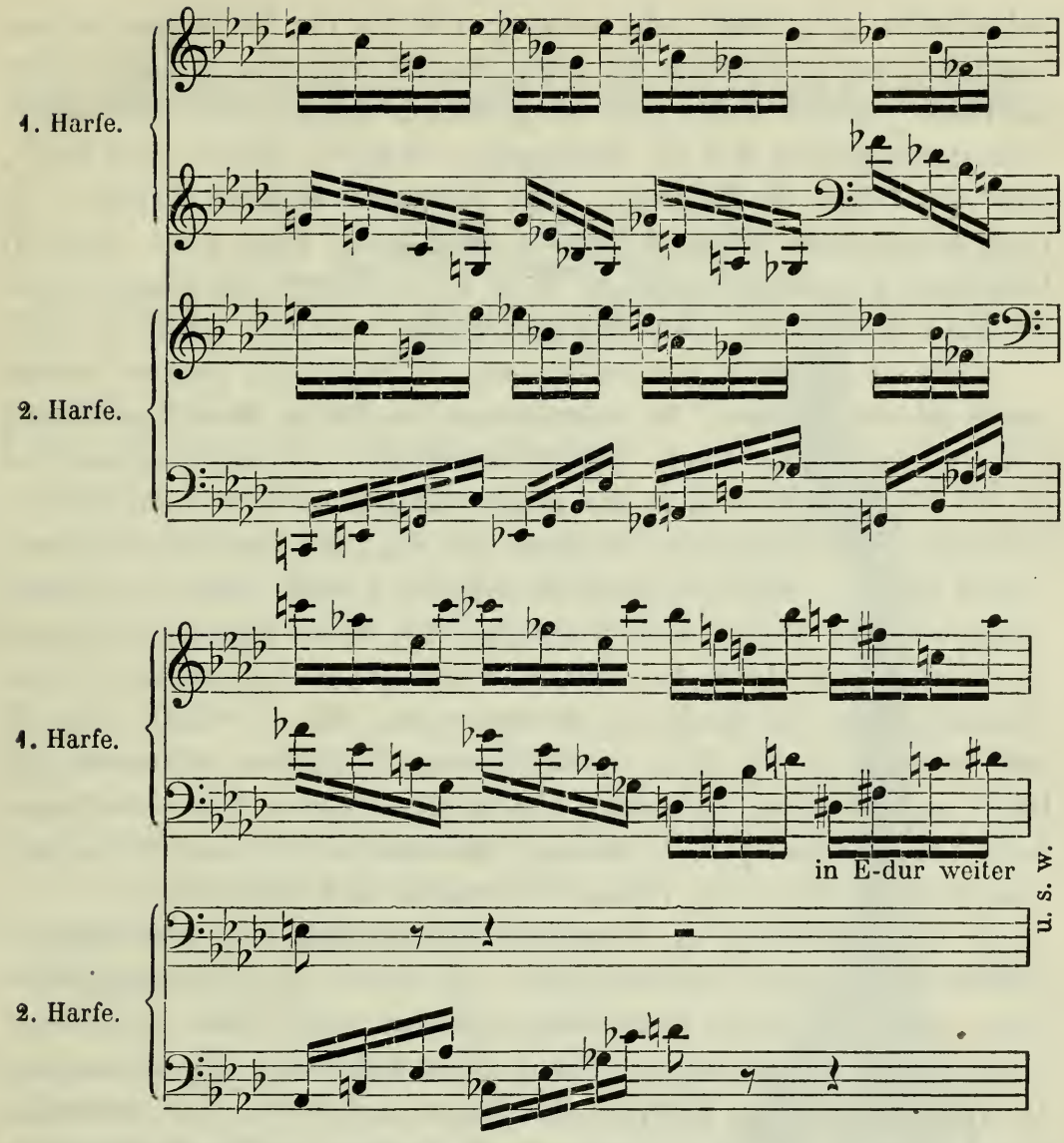
Um den eigenartigen Klang der Laute nachzuahmen, wird eine einfache Harfe ausnahmslos mit Stahldrahtsaiten bezogen, die den täuschenden Klangcharakter hervorbringen.

In der »Walküre«[1]) hat R. Wagner für zwei Harfen folgende Stellen geschrieben:

III. Akt, Schlußszene (Feuerzauber).



[1]) Mit Genehmigung der Originalverleger B. Schott's Söhne, Mainz.



Es werden hier außerordentlich hohe Ansprüche an die Pedaltechnik des Harfenisten gestellt. Außer diesen Stellen schrieb aber Wagner noch sehr wirkungsvolle Partien für zwei bis sechs Harfen. Erinnert sei hier nur an den I. Aufzug, 3. Szene und II. Aufzug, 4. Szene der »Walküre«, »Siegfried« III. Aufzug, 2. Szene, und an den Anfang des III. Aufzuges der »Götterdämmerung«. Der Harfenpart der »Götterdämmerung« erfordert eine ungemein ausgebildete Fingertechnik. Die schönste Klangwirkung erzielt das Instrument am Schlusse des »Rheingold«, wo sechs Harfen vorgeschrieben sind, die die sechs verschiedenen Partien durcheinander spielen. Auch François Adrien Boildieu (1775—1834), Giacomo Meyerbeer (1791—1864) und Gioachino Rossini (1792—1868) haben ebenso wie die jüngeren Franzosen Jules Massenet (1832 geb.), Leo Delibes (1836—1891) und

Saint-Saëns (geb. 1835) sehr wirkungsvoll für die Harfe geschrieben. Besonders hervorzuheben ist noch Charles François Gounod (1818 bis 1893). Selten findet man so praktisch geschriebene und klangvolle Harfenpartien wie in »Margarethe« (Faust), »Romeo und Julia«, und »Le Tribut de Zamora«. Von deutschen Meistern haben u. a. Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Max Bruch, Franz Liszt, Heinrich Hoffmann, Friedrich Gernsheim u. v. a. vorteilhaft und klangvoll für die Harfe geschrieben, ohne daß ihre Werke besonders schwierig sind.

Auch die Literatur für Solosachen mit Begleitung anderer Instrumente ist nicht klein. So schrieben u. a. W. A. Mozart, »Konzert C-dur« für Flöte, Harfe und Pianoforte; F. Poenitz, »Capriccio Op. 73 für Klarinette in B und Harfe; Edm. Schuecker, »Am Springbrunnen«, Charakterstück Ges-dur Op. 15, »Fantasia di bravura« C-moll Op. 11, »Mazurka Es-moll« Op. 12, Camille Saint, — Saens, »Fantasie« für Violine und Harfe Op. 124, Louis Spohr, »Duetten« für Violine und Harfe Op. 112, 113 und 114, Nicolai von Wilm, »Konzertstück« für Harfe mit Orchester Op. 122, C. Widor, »Choral und Variationen« für Harfe und Orchester, Th. Dubois, »Fantasie« für Harfe und Orchester, A. Holý, »Idyll«, »Romanze«, »Danse des Dryades«, 3 Solostücke Op. 4, A. Tombo, »Mazurka Ces-dur« und H. Trněcek, »Capriccio Es-dur« für Violine, Violoncello und Harfe Op. 2.

In der modernen, so harmoniereichen Musik sind der Doppelpedalharfe oft Stellen vorgeschrieben, die wegen ihrer Schwierigkeiten kaum noch auf diesem Instrumente spielbar sind. Eine bedeutende Erleichterung für den Spieler bietet in solchen Fällen die Anwendung der »**chromatischen Harfe**«. Bei diesem Instrumente sind die Saiten in der chromatischen Tonfolge gestimmt. Dadurch sind die Pedale überflüssig geworden. Vorläufig werden die von der Firma Pleyel & Wolff, Paris, hergestellten chromatischen Harfen hier und da in Frankreich und Belgien gespielt. Es läßt sich heute noch nicht voraussehen, ob diese Instrumente bestimmt sind, in Zukunft die Doppelpedalharfen zu verdrängen. Der volle und große Ton und manche eigenartige Klangwirkungen der Pedalharfe sind der chromatischen Harfe versagt.

Literatur.

Backofen, H., Harfenschule. Mit Bemerkungen über den Bau der Harfe und deren neuere Verbesserungen . . . . . ℳ 3.—
Heyse, A. G., Anweisung die Harfe zu spielen . . . . . „ 4.—
Snoer, Joh., Die Harfe als Orchesterinstrument. Winke und Ratschläge für Komponisten. . . . . „ 2.—
Zabel, Albert, Große Methode für Harfe, 3 Teile . . . . . à „ 3.—
komplett „ 8.—

Die Laute, Gitarre, Mandoline, Zither usw.

Von

Julius Brunow,

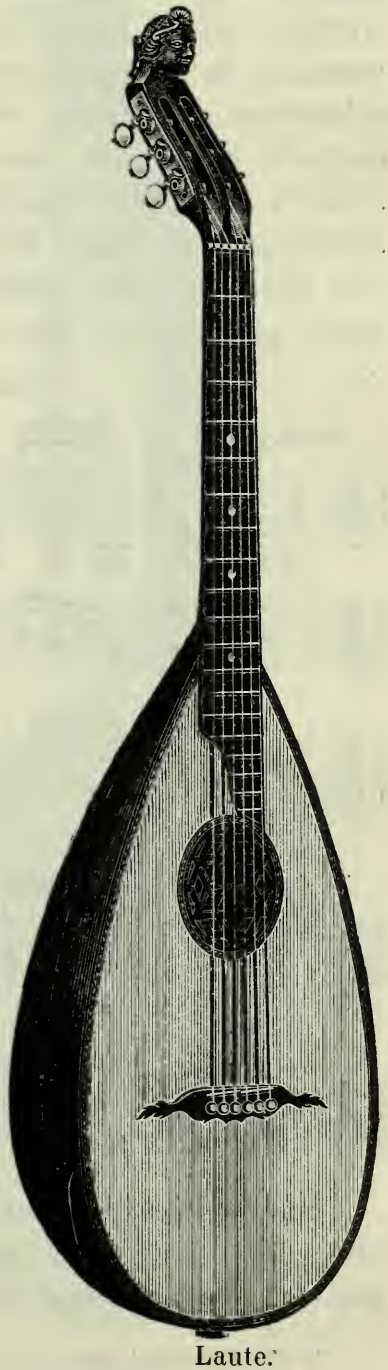
Kgl. Sächs. Kammermusikus.

Mit teilweiser Benutzung von Dr. H. Riemanns »Musiklexikon« und Naumanns »Musikgeschichte«.

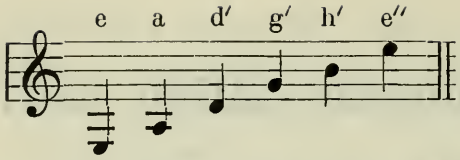
Die **Laute** ist ein Saiteninstrument uralten Ursprunges. Im 14. Jahrhundert wurde das Instrument durch die Araber nach Spanien und Italien gebracht. Hier bürgerte es sich rasch ein. Bereits im 15. Jahrhundert waren an den Höfen zu Ferrara und Burgund Lautenkünstler angestellt. Allmählich verbreitete sich die Laute über ganz Europa und war vom 15. bis zum 17. Jahrhundert ein beliebtes Hausinstrument. Den Minnesängern diente die Laute als Begleitinstrument. Im Orchester wandte man sie hauptsächlich zur Begleitung der Rezitationen an.

Aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind eine große Zahl Lautenkompositionen — sogenannte Lautenbücher — der Nachwelt in berühmten Büchereien und Musikaliensammlungen erhalten geblieben.

Im 17. Jahrhundert hatte die Laute sechs Chöre, die mit Ausnahme der höchsten doppelt waren. Auch einer eigenen Notenschrift — Lautentabulatur — bediente man sich für dieses Instrument. Diese Tabulaturen stimmten aber in den verschiedenen Ländern nicht überein. Im Laufe der Zeit hat das Instrument mehrfache Veränderungen sowohl in der Bauart, als auch in der Besaitung, bezw. Stimmung erfahren. In neuerer Zeit stimmt man:



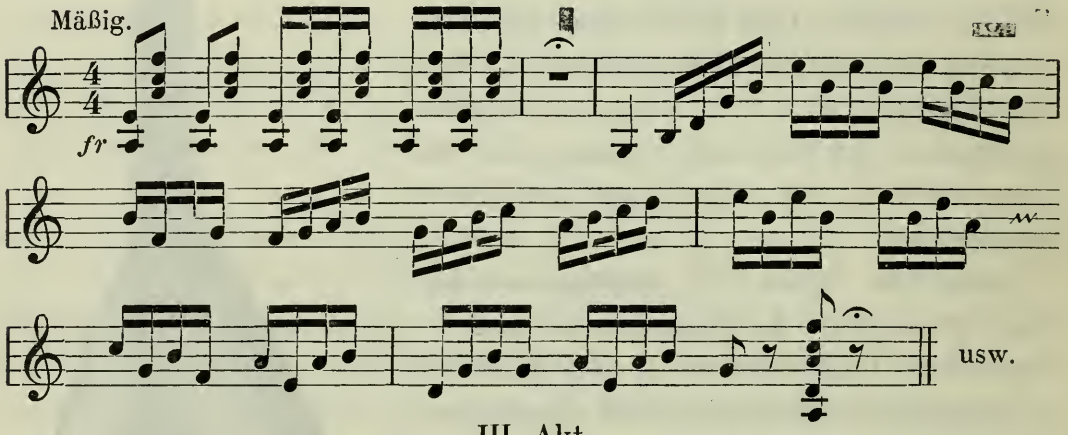
Laute.



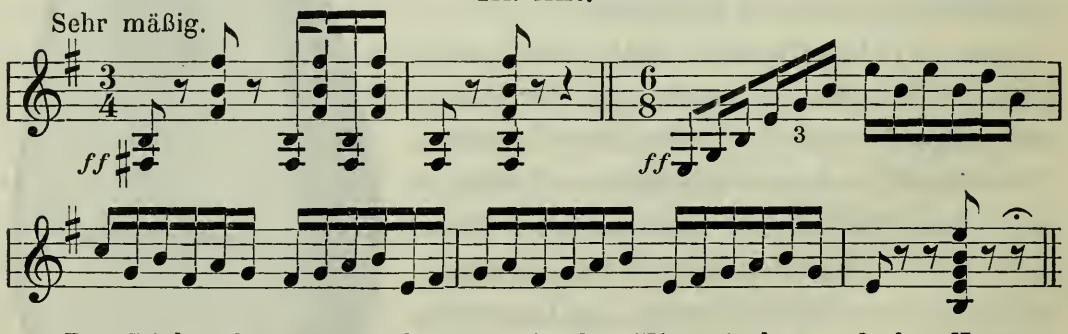
und fügt 3, 4, auch 6 freiliegende Baßsaiten hinzu (siehe S. 81).

Joh. Seb. Bach (1685—1750) hat in einem seiner Passionsoratorien ein Solo für Laute geschrieben. Heute freilich wird sich schwerlich ein Lautenkünsler finden, der dieses Solo zu spielen vermag. Infolgedessen ist diese Partie anderen Instrumenten übertragen worden. Es ist jedoch unbedingt ein Unrecht, die von großen Komponisten in ihren Meisterwerken bestimmten Instrumenten vorgeschriebene Ausführung anderen Instrumenten zu übertragen; denn dadurch wird nicht nur eine unerwünschte Klangwirkung erzielt, sondern auch der Charakter ein ganz anderer, als ursprünglich beabsichtigt war. Rich. Wagner hat in seiner Oper »Die Meistersinger von Nürnberg« das Ständchen des Beckmesser ursprünglich für die Laute geschrieben. Die Stelle lautet:

»Meistersinger« [1], II. Akt.



III. Akt.



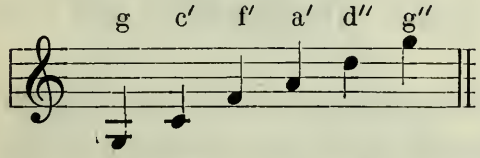
Der Dichterkomponist hat damit das Historische und das Humorvolle der betreffenden Stelle durch Anwendung der damals fast allgemein gebräuchlichen und verbreiteten Laute meisterlich getroffen.

[1] Mit Genehmigung der Originalverleger B. Schott's Söhne, Mainz.

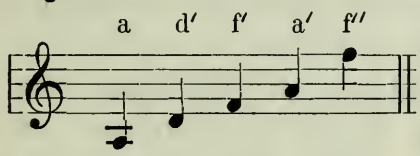
Wegen des dünnen, schwachen Lautentones und seiner geringen Tragfähigkeit wird die Laute fast ausschließlich durch eine Harfe ersetzt, die einzig und allein zu diesem Zwecke mit Stahlsaiten bezogen ist. Auf diese Weise wird der Charakter des Lautentones am besten getroffen.

Im 18. und noch im Anfang des 19. Jahrhunderts spielte die Laute die Rolle, welche jetzt das Klavier einnimmt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde sie zunächst durch das Spinett, den Vorläufer des Klaviers, verdrängt. Obgleich die Laute jenes an Größe des Tones bedeutend übertraf, geriet sie doch nach und nach ganz in Vergessenheit.

Die Form der Laute ähnelte der heutigen Mandolinenform, hatte keine Zargen, 5 Paar Griffbrettsaiten, die höchste für die Melodie und die neben dem Griffbrett freiliegenden als Baßsaiten. Die Stimmung war:

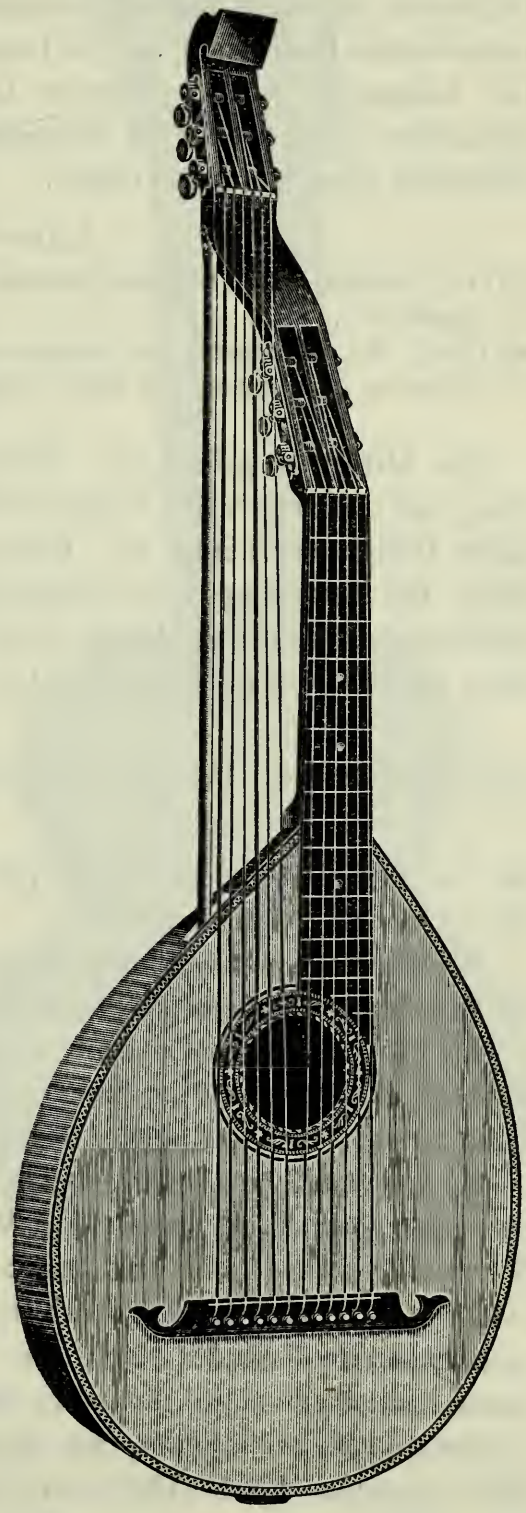


oder:



Die Saiten werden beim Spielen mit den Fingern gerissen (gezupft).

Mit dem Lautenbau befaßte sich u. a. auch der berühmte Geigenbauer Antonius Stradivarius, Cremona (1644—1737). Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts galten F. Wenger und Fr. Hoffmann-Leipzig als berühmte Lautenbauer.



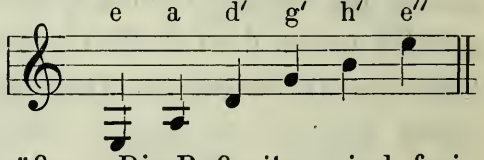
Baß-Laute.

In neuerer Zeit haben sich u. a. der Königl. bayrische Kammermusiker Heinrich Scheerer, München, und Otto Schick, Leipzig, sowohl durch die Einrichtung alter Singweisen für Lauten- oder Gitarrebegleitung als auch durch Herausgabe von Unterrichtswerken für das erstgenannte Instrument um die Lautenliteratur sehr verdient gemacht. Die bekannten heute lebenden Liedersänger Robert Kothe, Sven Scholander und Frau von Wolzogen bringen solche Singweisen den Freunden alter Musik zu Gehör.

Literatur.

Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts . . . . . ℳ 5.—
Morphy, G., Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts. Deutsche Übersetzung von Hugo Riemann, 2 Bde. . . . . „ 15.—

Die **Gitarre,** griech.-lat. cithara, ital. chitarra, span. guitarra, franz. guitare (siehe S. 83), weicht in der Form, Größe und Klangfarbe von ihrem Urbild, der Laute, ab. Boden und Decke sind flach, die Zargen hoch. Der Hals ist breit, das Griffbrett lang und mit Bünden — schmalen Querleistchen aus Holz, Metall oder Elfenbein — versehen. Der Steg dient zugleich als Saitenhalter. Die Besaitung bestand früher aus 5, jetzt aus 6 Saiten. Die Stimmung ist:



Bei der **Baßgitarre** ist der Körper größer. Die Baßsaiten sind freiliegend angefügt (siehe S. 83).

Die Gitarre eignet sich hauptsächlich zur Begleitung des Gesanges und der Mandoline. Dadurch werden ganz eigenartige Klangwirkungen erzielt.

Als Soloinstrument ist die Gitarre weniger brauchbar, da der Ton für diesen Zweck zu kurz und dünn ist. Es haben jedoch zu verschiedenen Zeiten Künstler gelebt, die als Gitarresolisten auftraten.

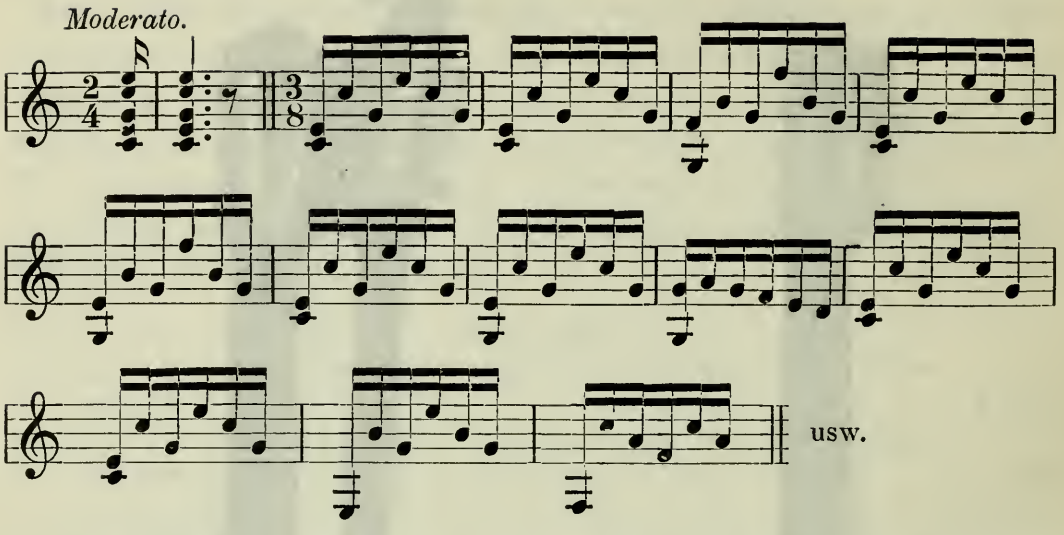
Kammermusik für verschiedene Instrumente mit Gitarre haben Leonhard von Call, Gitarrevirtuos, Wien (1779—1815), Joseph Küffner, Würzburg (1776—1856) und Moritz Fürstenau, Dresden (1824—1889) geschrieben. Einige der von dem Letztgenannten komponierten Kammermusikquartette befinden sich im Privatbesitze des Königl. Sächs. Kammermusikers Julius Brunow, Dresden.

Viele große Tondichter, wie Karl Maria von Weber (1786—1826), Nicolo Paganini (1782—1840) und Giuseppe Verdi (1813—1901) waren ausgezeichnete Gitarrespieler. Sie wußten die Eigenschaften dieses

Gitarre. Baßgitarre.

Instrumentes zu schätzen und verwendeten es in ihren Kompositionen. Verdi tat dies z. B. in der Oper »Falstaff«, Hektor Berlioz (1803—1869) in der Karnevalsszene der Oper »Benvenuto Cellini«. Gioachino Rossini (1792—1868) hatte die Begleitung der Grafenarie in seiner Oper »Der Barbier von Sevilla« ursprünglich der Gitarre übertragen:

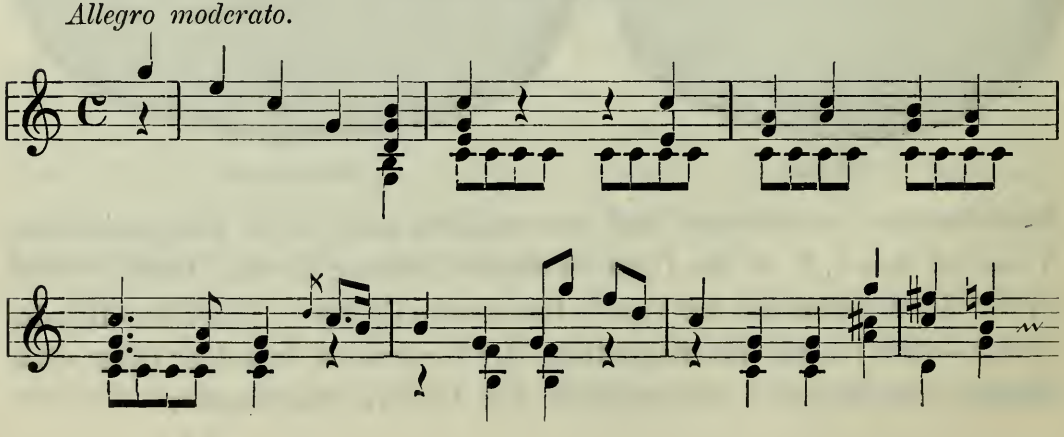
Arie aus: »Der Barbier von Sevilla«.

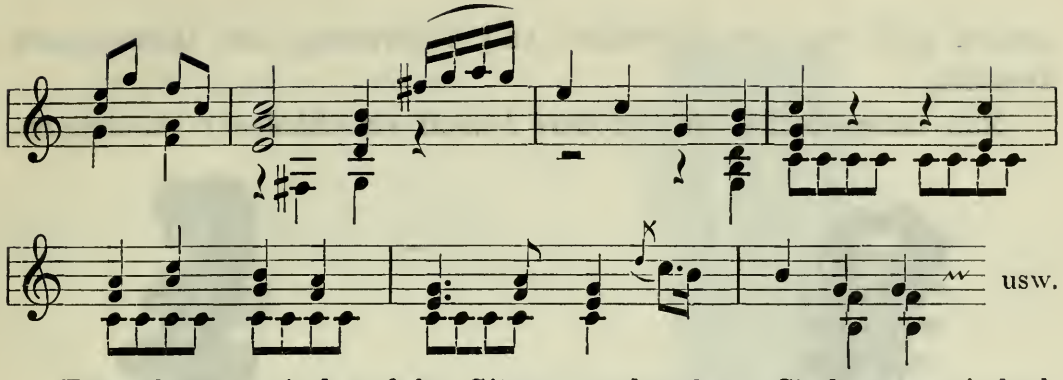


Nach Wittmanns Opernführer hat Garcia, der erste Sänger dieser Partie bei der Uraufführung, sich selbst mit der Gitarre begleitet, wobei er leider von dem Mißgeschick betroffen wurde, daß sich das Instrument verstimmte und schließlich noch eine Saite riß, was den Mißerfolg der Uraufführung noch erhöhte. Heute wird diese Begleitung meist auf der Harfe im Orchester ausgeführt.

Zur Erleichterung beim Spielen schwieriger Tonarten bedient man sich eines sogenannten Kapotastro (Klammer). Es ist dies ein einfaches Querleistchen, das durch Aufschrauben auf dem betreffenden Bunde festgehalten wird und dadurch einen interimistischen, fortgesetzten Sattel bildet. Der Gebrauch des Kapotastros muß zu Anfang des Stückes vorgeschrieben sein. In nachstehenden sei ein Beispiel angeführt, welche Anforderung der berühmte Gitarrenvirtuos Mauro Giuliani (1796—1820) an das Instrument stellte:

Sonate für Gitarre.





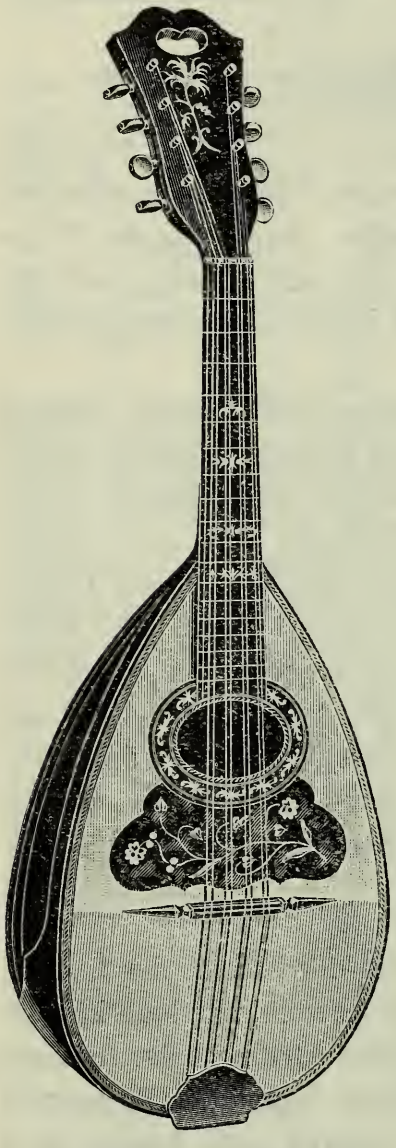
Flageolettöne sind auf der Gitarre vorhanden. Sie kommen jedoch wegen ihrer meist unzuverlässigen Ansprache, die häufig die Folge unreiner Saiten oder Mensuren ist, wenig zur Anwendung, und die Tonsetzer, die für die Gitarre geschrieben, haben sich infolgedessen ihrer äußerst selten bedient.

In neuester Zeit werden von der Instrumentenbaufirma Jühling in Dresden nach Angaben des Kammermusikus Brunow 7-saitige kreuzbalkige Gitarren gebaut, welche dem Bedürfnisse nach einigen tiefen Bässen abhelfen sollen. Die betreffende Baßsaite läßt sich infolge ihrer auf mathematischer Basis berechneten Unterlage nach Bedarf in die Baßtöne D, C, H und B umstimmen, und ist diese Saite keine Griffbrettsaite wie bei den schon vorhandenen sogenannten russischen 7-saitigen Gitarren, sondern eine freiliegende Baßsaite, welche mit den sechs anderen Saiten auf ein und denselben Wirbelkopf ohne besonderen Anbau vereinigt ist. Zur Besaitung der Gitarre werden ausschließlich Darmsaiten verwendet, von denen die tieferen mit Silberdraht übersponnen sind.

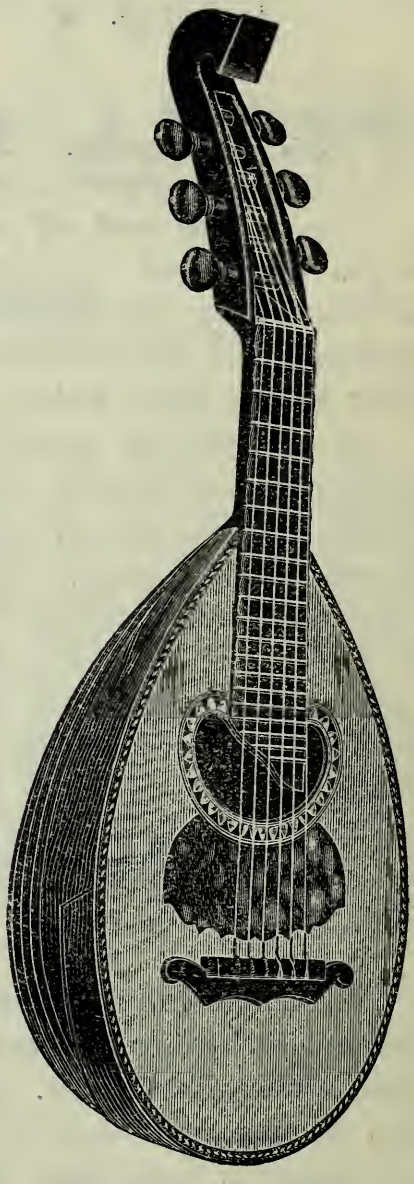
Die **Mandoline** ist ein Saiteninstrument aus der Familie der Lauten, das mit Stahlsaiten bezogen ist und einen gewölbten, halb-kürbisförmigen Schallkasten hat. Sie ist das Lieblingsinstrument der Italiener und Spanier und wird als Melodieinstrument benutzt. Zusammen mit mehreren Mandolinen, Mandolen und Gitarren oder Lauten wird eine Gesamtwirkung von eigenartigem Reize erzielt. Zum Spielen aller Mandolinenarten bedient man sich einer Feder, Plektron genannt, die aus Kirschbaumrinde, Zelluloid oder Schildkrot gefertigt ist. Wichtig ist beim Spielen das Tremolo. In Deutschland hat sich die Mandoline mit Recht viele Freunde erworben. Kein anderes Instrument eignet sich seines anheimelnden, weichen Tones und der leichten Spielbarkeit wegen so vorzüglich als Haus- bezw. Soloinstrument als die Mandoline. Das Bestehen zahlreicher Mandolinenklubs und -Vereini-

gungen gibt von der Beliebtheit und Verbreitung des Instrumentes Kenntnis.

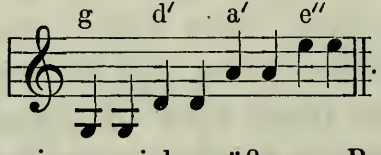
Man unterscheidet eine größere Anzahl verschiedener Mandolinen.



Neapolitanische Mandoline.

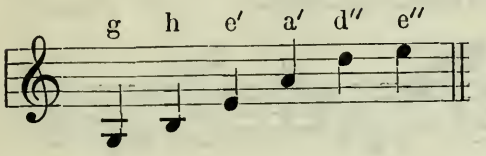


Mailänder Mandoline.

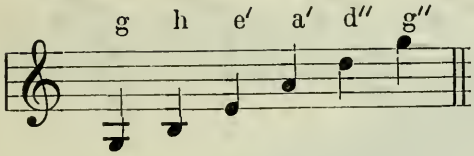
Die am meisten gebräuchliche ist die mit 4 Stahldrahtsaitenpaaren (Chören) versehene **Neapolitanische Mandoline.** Ihre Stimmung ist: 

. Sie erfreut sich besonders in Deutschland einer viel größeren Beliebtheit als die **Mailänder**

Mandoline. Diese ist mit sechs einfachen Darmsaiten bezogen, die wie folgt gestimmt sind:



oder:



Die **Mandola** ist eine größere Mandoline, welche die Altstimme in dieser Instrumentenfamilie vertritt.

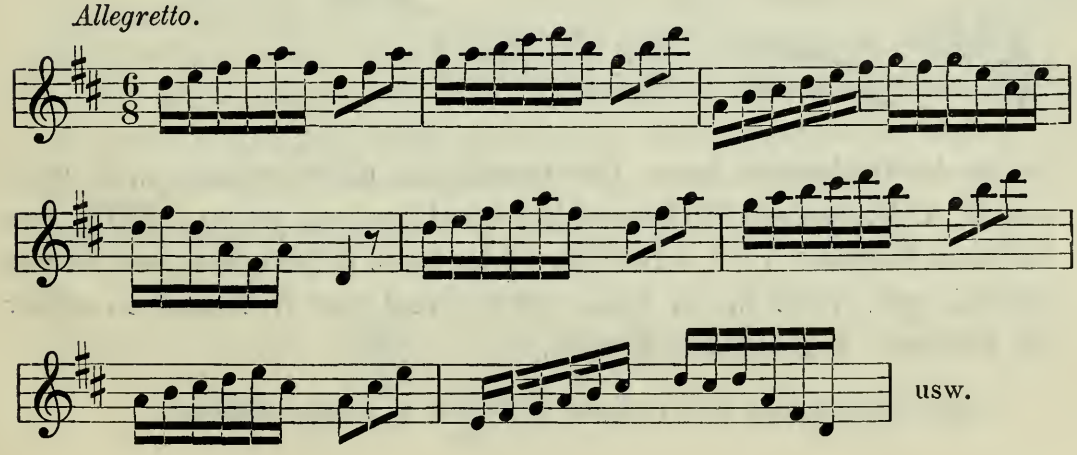
Die spanische Mandoline, **Banduria** genannt, ist mit sechs doppelten Stahlsaiten bezogen.

Mozart (1756—1791) hat die Melodie des Ständchens im »Don Juan« diesem Instrumente übertragen. Es eignet sich zur Begleitung der Arie des Helden »Horch auf den Klang der Zither« wie kein anderes.

Banduria.

Ständchen a. d. Oper »Don Juan«. II. Akt.

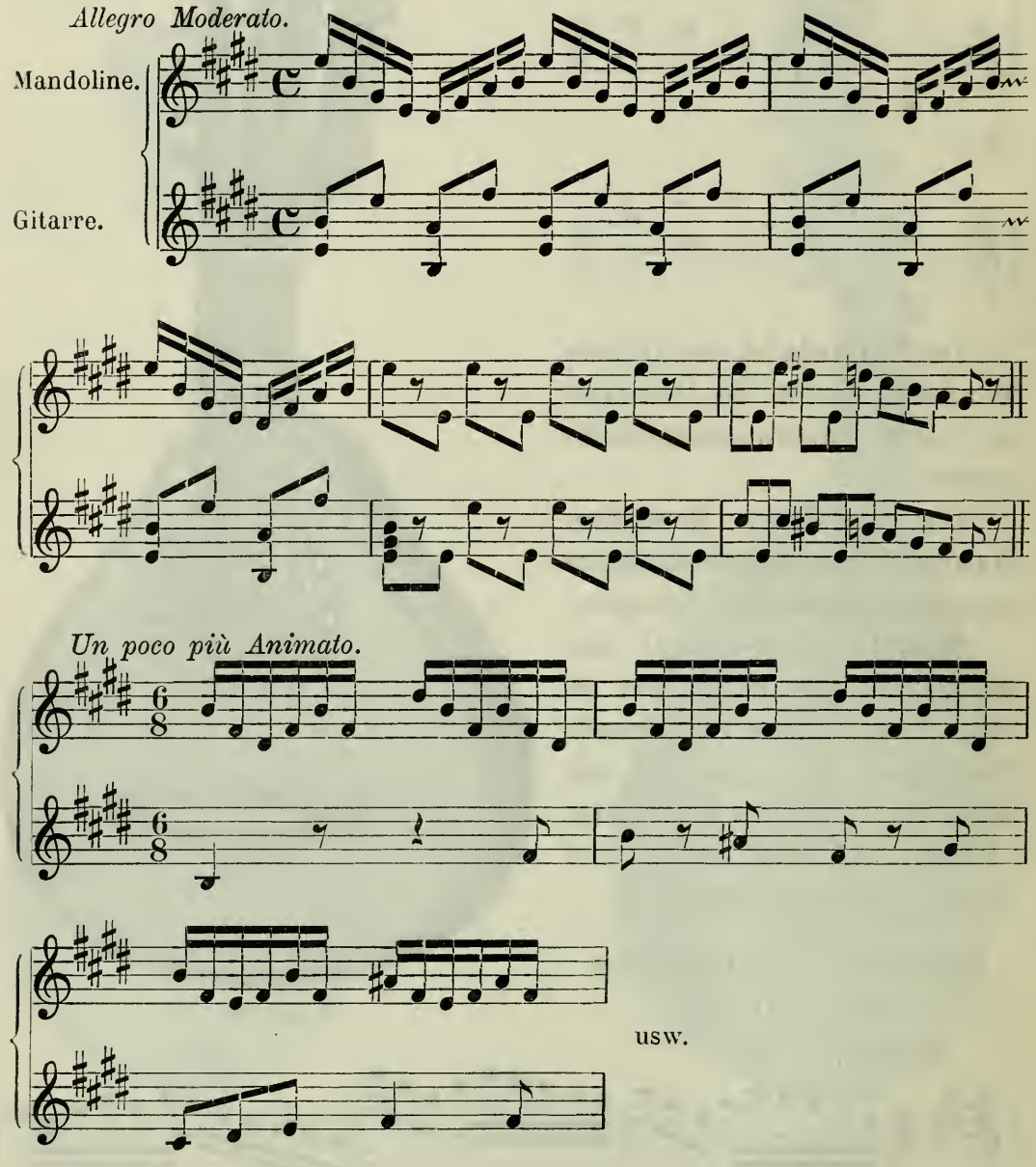
Allegretto.



usw.

Verdi hat in der Oper »Othello« die Mandoline zusammen mit der Gitarre angewendet:

»Othello« [1]) von G. Verdi. II. Akt.

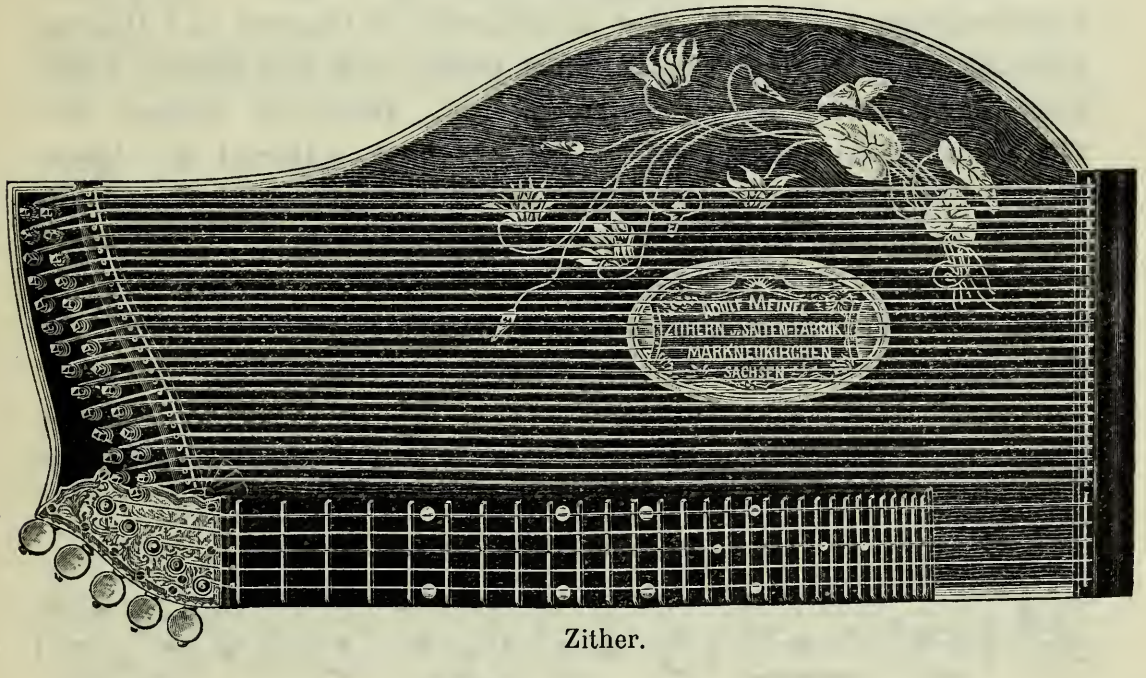


In der Orchester- bezw. Opernmusik ist die Mandoline u. a. noch von E. A. M. Grétrys (1741—1813) in »L' amant jaloux« 1779, von Giovanni Paësiello (1741—1816) in »Il barbiere di Ṣeviglia«, von Niccola Spinelli, geb. 1865 in »A basso porto« und von G. Mahler in seiner »8. Sinfonie« angewendet worden.

[1]) Mit Genehmigung der Verleger G. Ricordi et Comp., Mailand.

Die **Zither** (Cyther, Cithara), zum Unterschied von der tiefer gestimmten Elegie- oder Baßzither auch Schlag- oder Diskantzither genannt, ist ein aus dem Altertum stammendes Saiteninstrument. Damals hatte es eine andere Form, und erst seit Ende des 18. Jahrhunderts ist es in der heutigen Gestalt bekannt.

Bis auf die heutige Zeit hat die Zither sich Tausende von Freunden und Anhängern erworben. Sie ist ein Volksinstrument im wahren

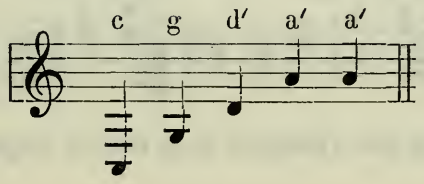


Zither.

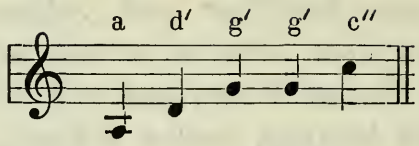
Sinne des Wortes geworden. Jedoch darf sie nicht mit der Volks-, auch Akkordzither genannt, verwechselt werden, die als künstlerisches Instrument nicht in Frage kommt.

Vorwiegend ist sie in Tirol und Bayern heimisch. Von dort aus hat sie sich über die ganze kultivierte Welt verbreitet. Unzählige Zithervereine haben sich gebildet, die gute Zithermusik pflegen.

Die Zither kann man ein vollkommenes Instrument nennen, da sich Melodie und Begleitung gleichzeitig darauf ausführen lassen. Sie hat einen flachen Resonanzkasten. Die fünf Melodiesaiten aus Stahl nach der meist gebräuchlichen Münchener Stimmung sind:

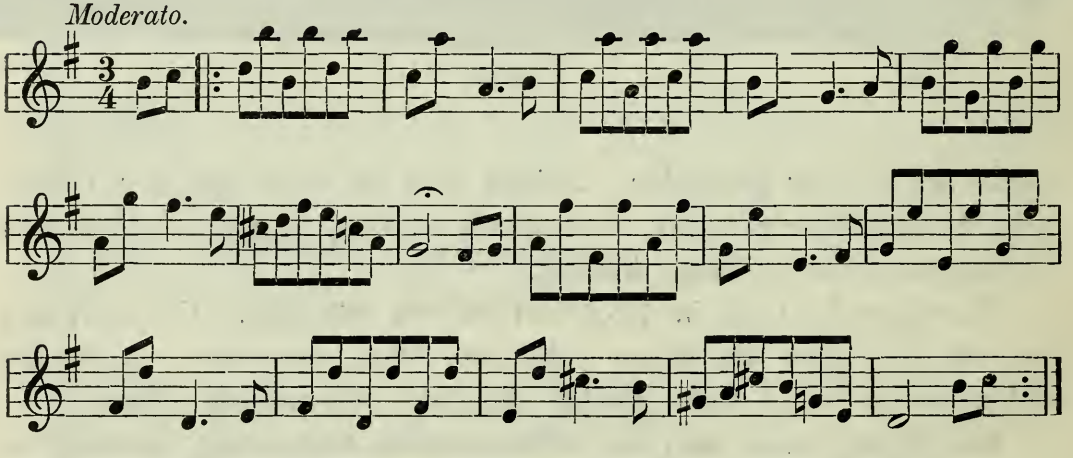


oder nach der Wiener Stimmung:



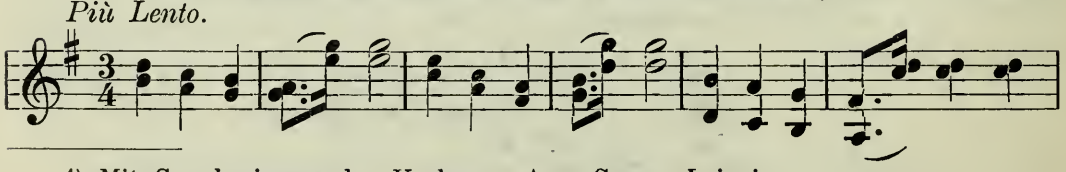
Die Saiten laufen über ein mit Querstäbchen versehenes Griffbrett und werden durch den mit einem Ringe aus Metall oder Horn versehenen Daumen der rechten Hand angeschlagen. Die übrigen Begleitungssaiten (28—36) sind abwechselnd in Quarten und Quinten gestimmt, und werden sämtlich aus Darm oder mit Silber- bezw. Kupferdraht übersponnener Seide gefertigt. Durch die übrigen drei Finger der rechten Hand erfolgt der Anschlag, während der kleine Finger als Stütze dient. Der Klang der Zither ist zart, hell und angenehm und eignet sich daher vor allem für Volkslieder, Ländler und ähnliche Stücke. Die Flageolettöne, auch Glockentöne genannt, sprechen leicht und sicher an und sind äußerst wirkungs- und klangvoll. In der Orchestermusik hat die Zither vielfach Verwendung gefunden. So hat sie H. C. Lumbye (1810—1874) in den Fantasien »Traumbilder« und »Traum einer jungen Mutter« sehr vorteilhaft angewendet:

»Traumbilder-Fantasie.«

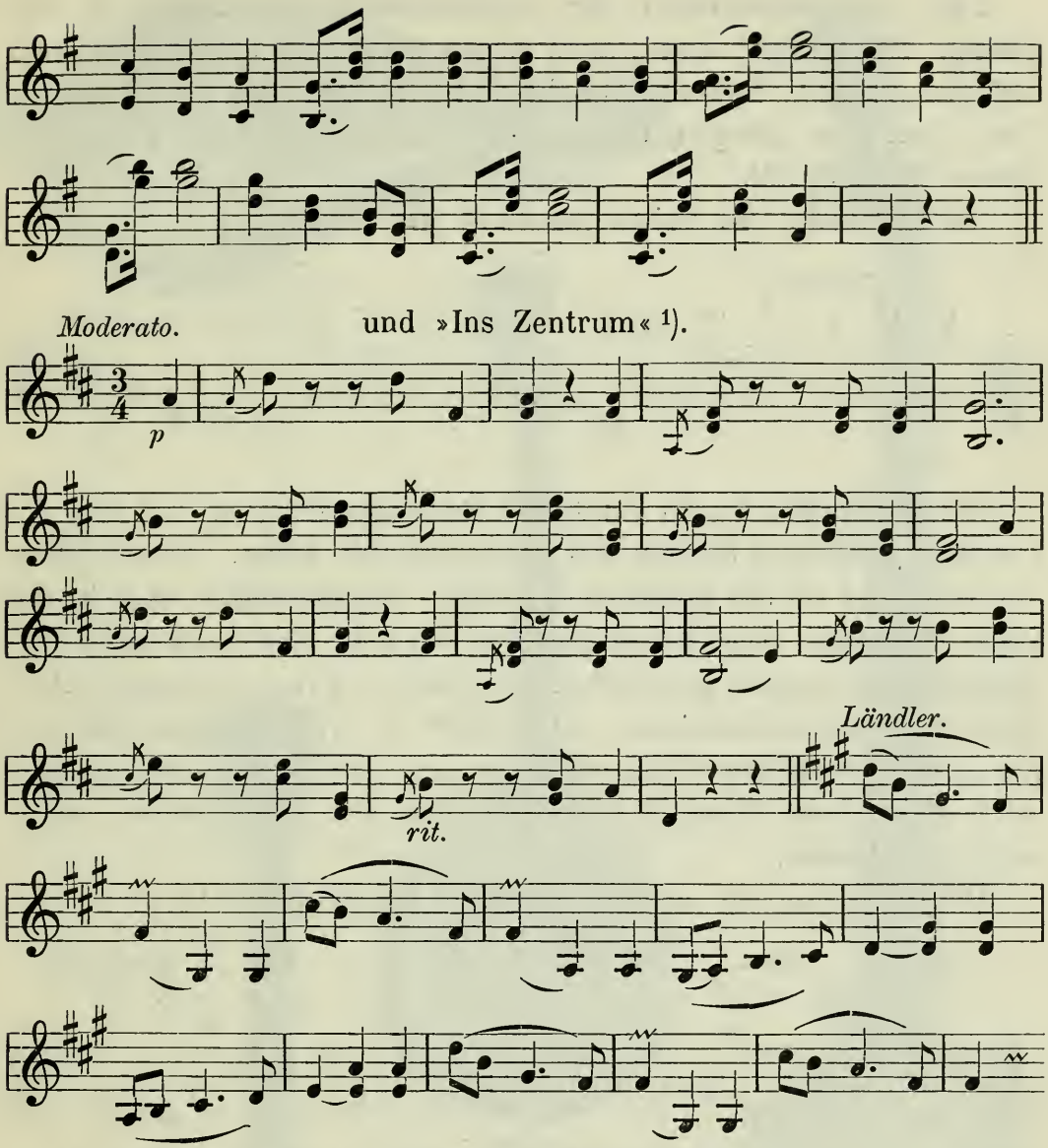


ebenso: Johann Strauß, Wien, (1825—1899) in den Walzern:

»Geschichten aus dem Wiener Wald«[1]).

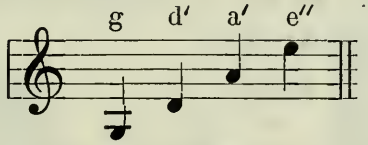


[1]) Mit Genehmigung des Verlegers Aug. Cranz, Leipzig.



Eine Abart ist die **4-saitige Streichzither,** die mit einem Bogen gespielt wird (siehe S. 93).

Die Stimmung ist:



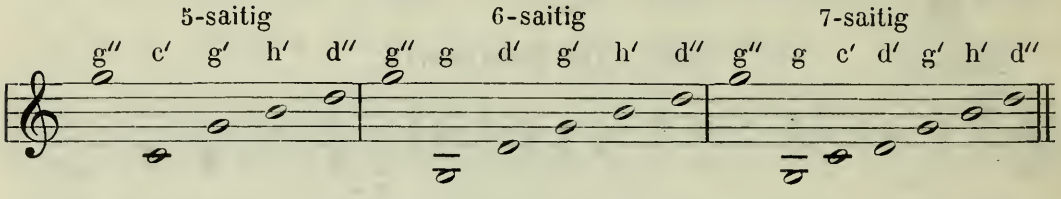
Zu erwähnen ist noch die **Elegie-** oder **Baßzither,** die eine Quarte tiefer als die übliche Konzertzither gestimmt ist.

Eine große Zahl Instrumente, die den hier genannten ähneln, werden nur von bestimmten Völkern benutzt. Deshalb sollen sie nur kurze Erwähnung finden.

1) Mit Genehmigung des Verlegers Aug. Cranz, Leipzig.

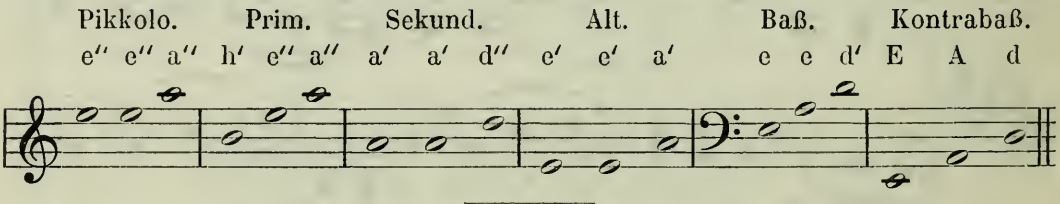
Das Nationalinstrument der nordamerikanischen Neger ist das **Banjo.** Es hat fünf, sechs, auch sieben Saiten, die gerissen werden, und gleicht einem Tamburin mit langem Griffbrett. Die Saiten werden über einen Steg gezogen, dessen Füße auf dem Felle des Tamburins stehen (siehe S. 93).

Die Stimmung der Saiten geschieht wie folgt:

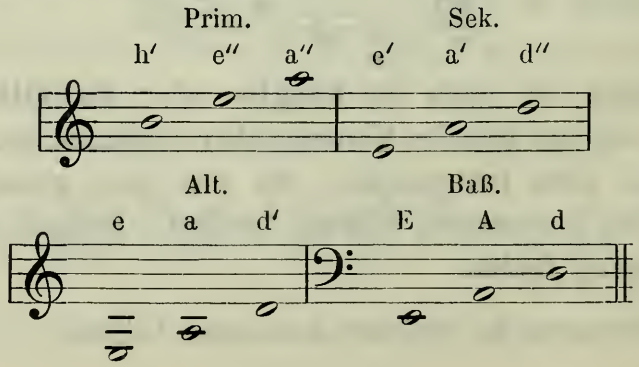


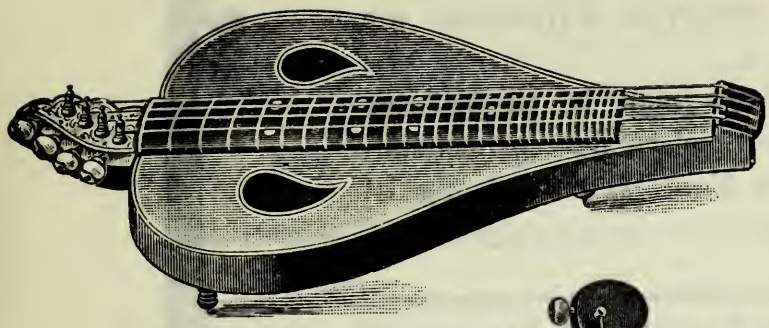
Die **Balalaika** ist ein russisches Nationalinstrument, bei dem ein aus Holz gefertigtes Dreieck den Resonanzboden bildet. An der Spitze des Dreieckes ist ein Griffbrett befestigt. Die Balalaikas sind in der Regel dreisaitig. Für Orchesterzwecke hat man fünf, auch sechs verschiedene Instrumente geschaffen: die Pikkolo-, Prim-, Sekunda-, Alt-, Baß- und Kontrabaßbalalaika, die sämtlich je dreisaitig sind und sich nur durch verschiedene Größenabmessungen voneinander unterscheiden (s. S. 93). Zum Einzelspiel bedient man sich der großen sechssaitigen Balalaika.

Die Stimmung der sechs dreisaitigen Instrumente ist:



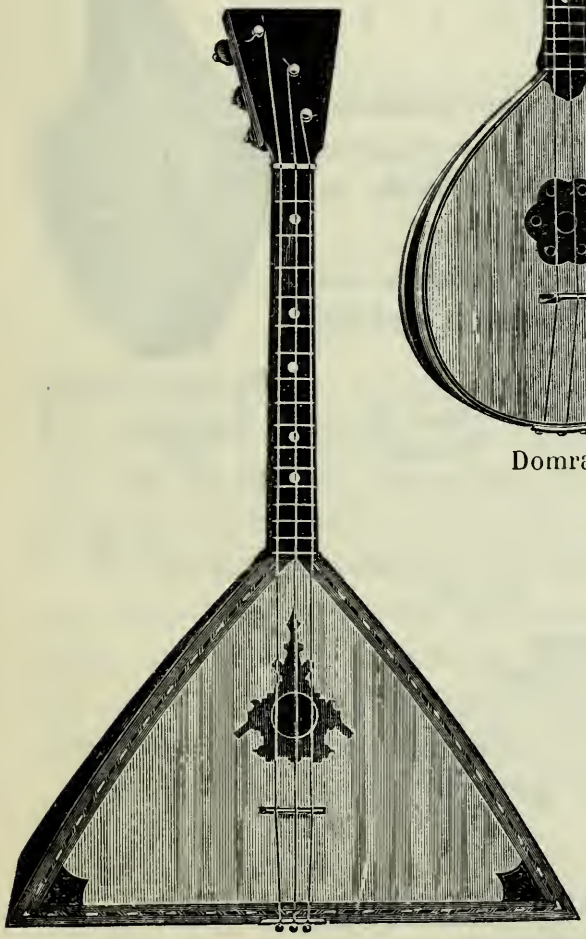
Ein weiteres russisches Nationalinstrument ist das dreisaitige **Domras** (siehe S. 93). Es ist in verschiedenen Größen in Gebrauch, deren Stimmungen folgende sind:



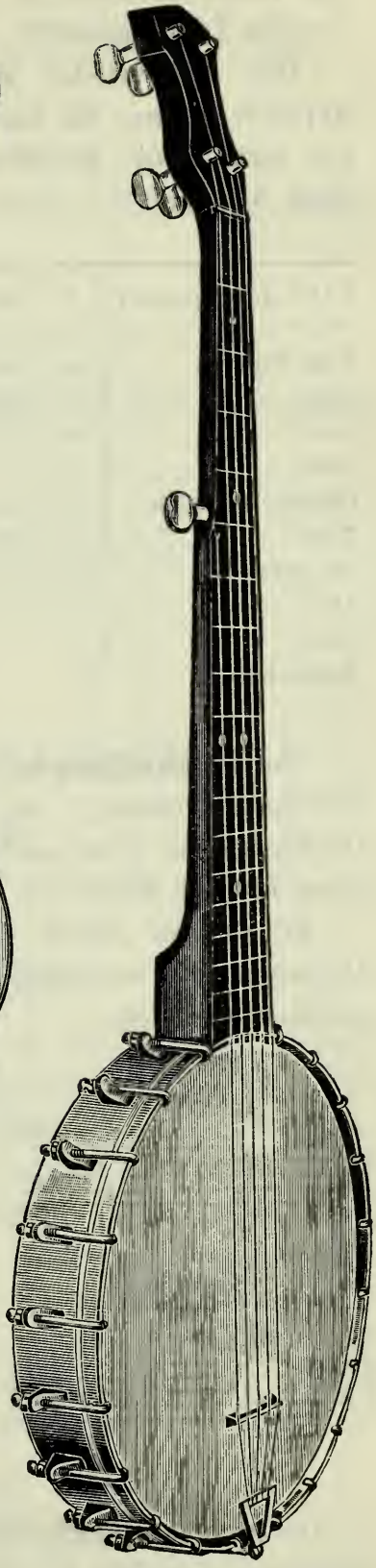


Streichzither.

Domras.



Balalaika.

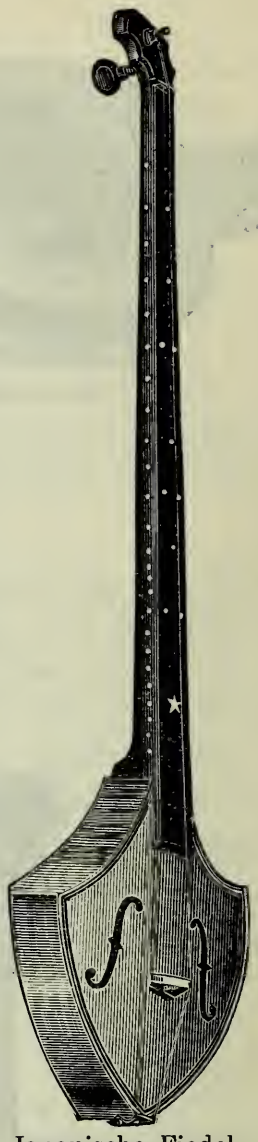


Banjo.

Der Resonanzboden ist wiederum kürbisartig wie der der Laute gewölbt.

Hin und wieder kann man in Großstädten Kapellen hören, die aus Spielern der ebengenannten Instrumente gebildet sind. Die Besetzung ist dann folgende:

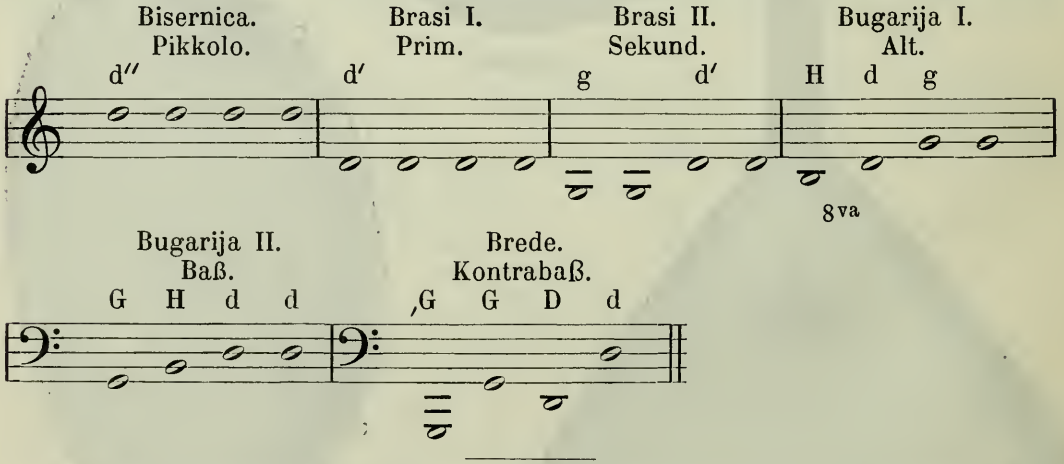
Zahl der Spieler	4	6	8	10	12	15	20	25
Prim-Domras . . .	—	—	—	—	—	1	1	1
Sek.- „ . . .	—	—	—	1	1	1	1	2
Alt- „ . . .	—	—	—	1	1	1	1	2
Baß- „ . . .	—	—	—	—	—	1	1	1
Pikkolo-Balalaika .	—	1	1	1	1	1	1	2
Prim- „ .	1	2	3	3	3	4	5	6
Sekunda- „ .	1	1	1	1	2	2	3	3
Alt- „ .	1	1	1	1	2	2	3	3
Baß- „ .	1	1	1	1	1	1	2	3
Kontrabaß- „ .	—	—	1	1	1	1	2	2



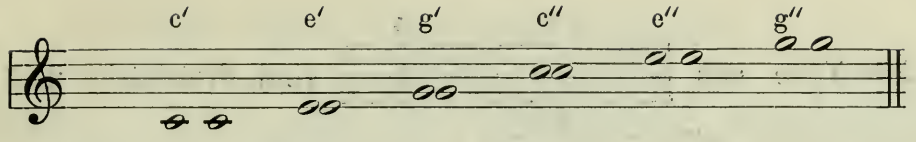
Japanische Fiedel.

Das **Tamburizza** ist ein viersaitiges serbisches Nationalinstrument, das in sechs verschiedenen Größen gebaut wird, und dessen Form entweder der einer kleinen Mandoline oder Gitarre ähnelt.

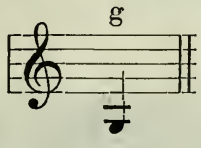
In Serbien findet man öfters Tamburizza-Orchester, die wie folgt zusammengestellt und eingestimmt werden:



Die **portugiesische Gitarre** hat 6 Darmsaitenpaare (Chöre). Die Stimmung geschieht in folgender Weise:

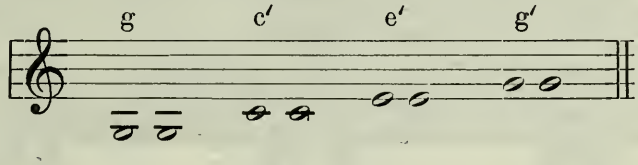


Ihr Bau ähnelt dem der deutschen Laute.

Die **japanische Fiedel** (siehe S. 94) ist ein einsaitiges Instrument, deren Saite in 

gestimmt ist.

Die **Thüringer Wald-** oder **Lutherzither** hat vier Saitenpaare, die folgendermaßen gestimmt sind:



C. Saitenschlag- und Tasteninstrumente.

Das Hackbrett.

Von

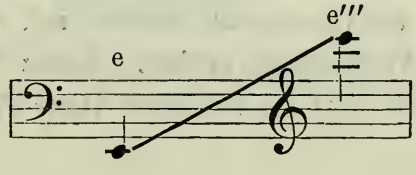
Feodor Wiegand,

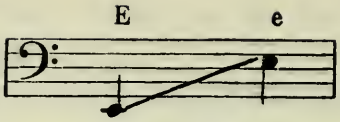
Mitglied der Kgl. Sächs. musik. Kapelle.

Der Vorgänger der Klavierinstrumente ist das auch Cymbal, Zimpel, italienisch cembalo, französisch tympanon, englisch dulcimer genannte **Hackbrett.** Es ist ein altes Saiteninstrument deutschen Ursprungs.

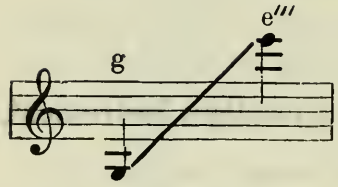
Auf der Resonanzdecke des platten, trapezförmigen Schallkastens sind Stege angebracht, die die zwei-, drei- oder vierchörigen Drahtsaiten halten. Zur Erzeugung eines jeden Tones werden also zwei, drei oder vier Drahtsaiten gebraucht, die, soweit es nötig ist, auch wieder einzeln mit Kupferdraht umwickelt sind.

Der chromatische Umfang des Instrumentes ist

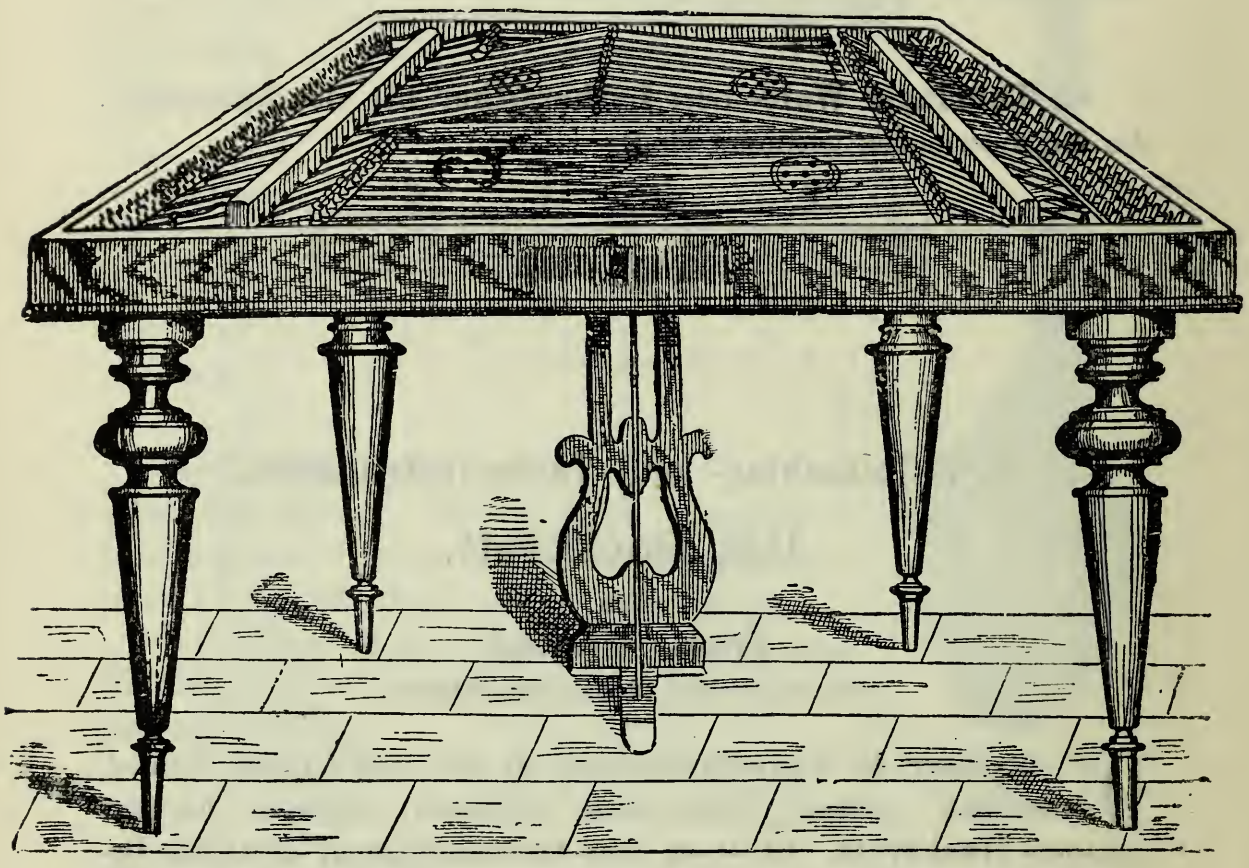
von 

Die Töne von 

sind dreichörig und von



vierchörig ohne Kupferdrahtumwickelung.

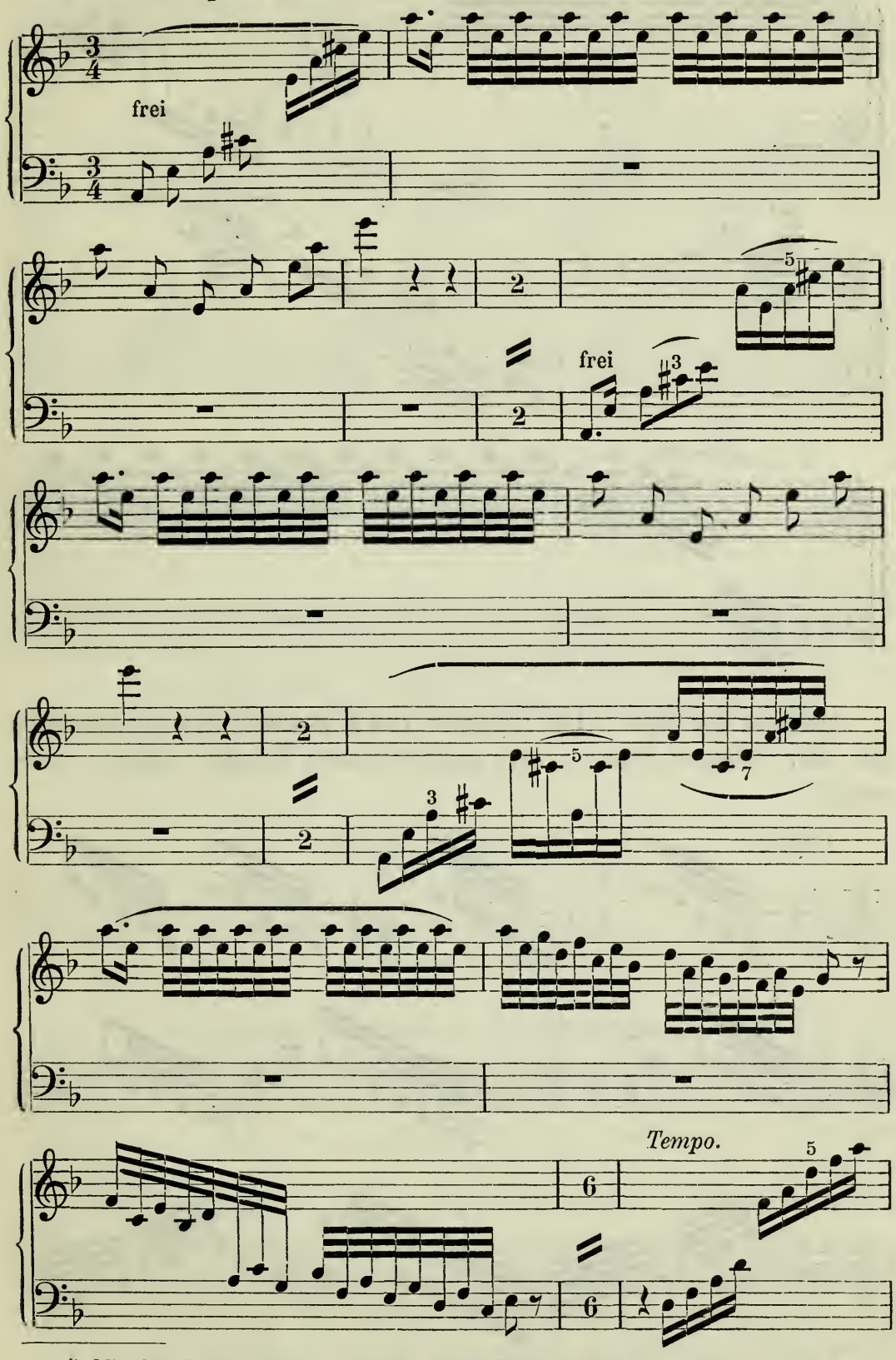


Hackbrett.

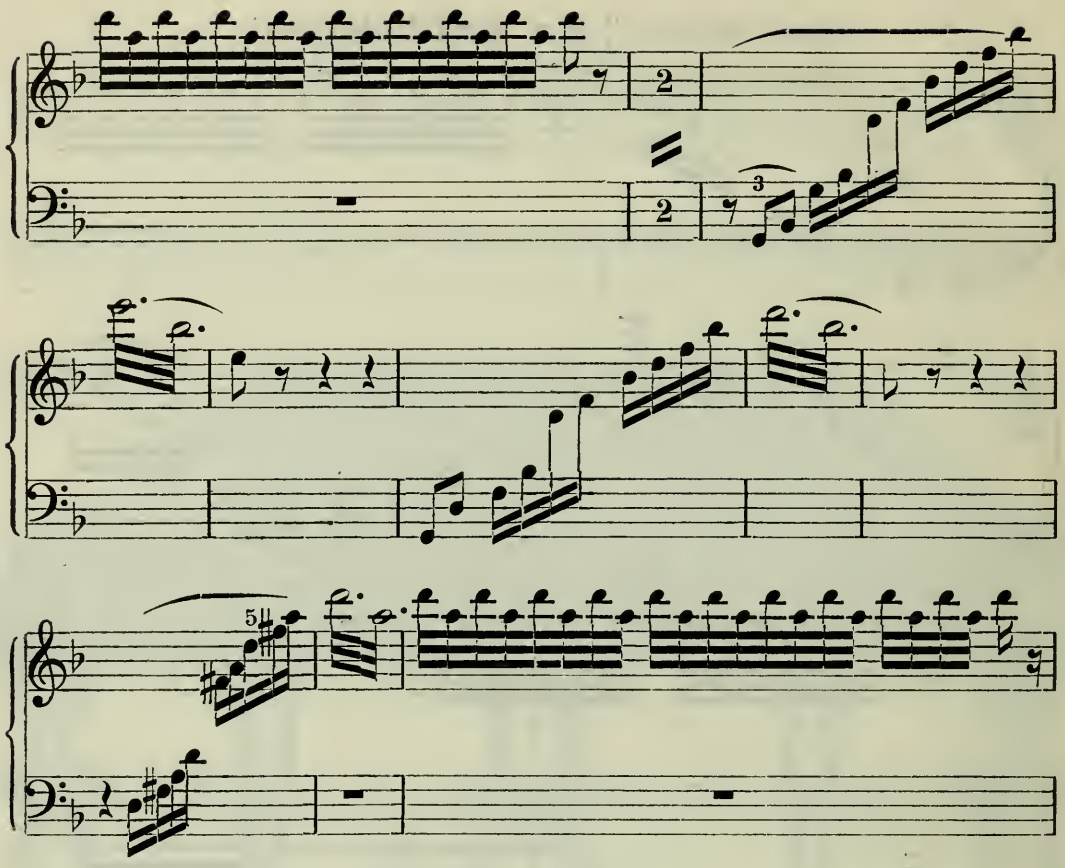
Die Saiten werden mit Holzhämmern geschlagen, die fest mit Watte umwickelt sind. Soll der Ton härter erklingen, so benutzt man die Schlägelgriffel.

Der Hauptfehler des Instrumentes besteht in der mangelhaften Dämpfung. Der Klang ist immer verschwommen und rauschend. Bei der Verwendung im Orchester werden mit dem Hackbrett beim Fortespielen gewisse Wirkungen erzielt. Ignaz Paderewski, geboren am 18. November 1860, hat es in seiner Oper »Manru« mit Geschick angewendet:

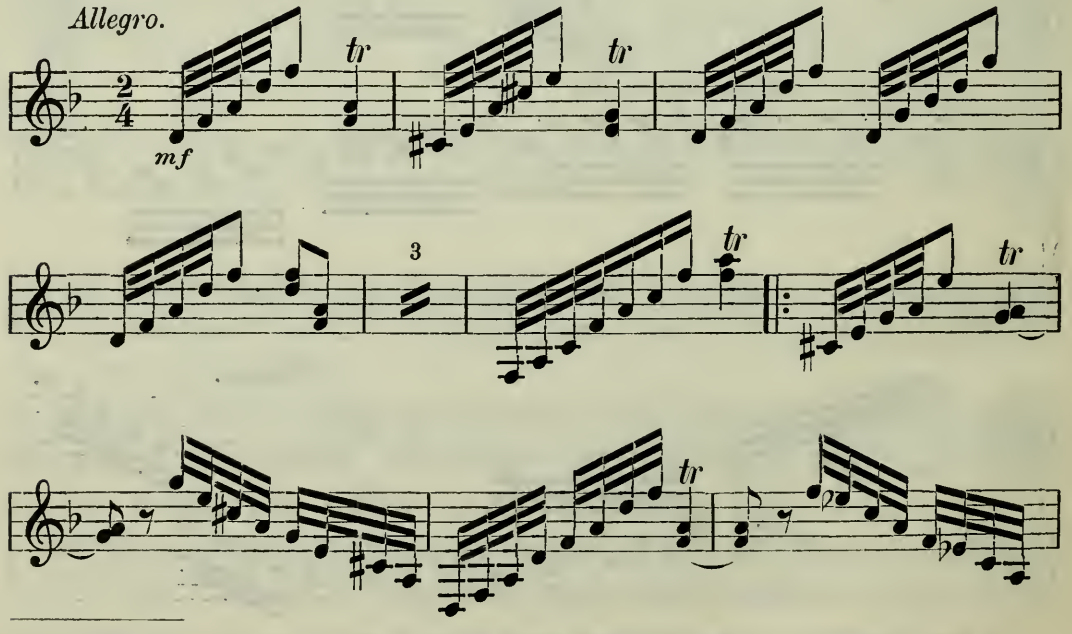
Oper »Manru«[1]) von Ignaz Paderewski.



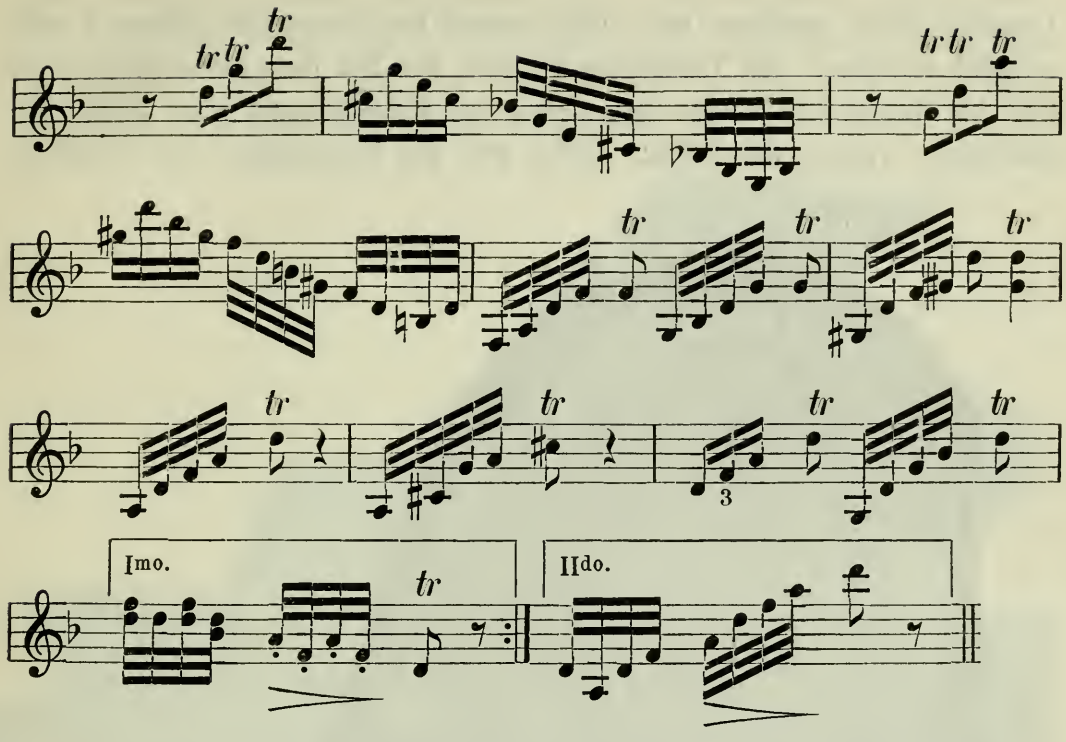
[1]) Mit Genehmigung der Verleger Bote & Bock, Berlin.



Auch in der Oper »Die Schönen von Fogaras«[1]) von Grünfeld ist ein sehr schönes Solo — wie nachstehendes Beispiel zeigt — eingefügt:



[1]) Mit Bewilligung der Originalverleger Bosworth & Co., Leipzig.



Heute verwenden nur noch die Zigeuner das Instrument in größerem Maße.

Das von Hebenstreit verbesserte Hackbrett führt den Namen Pantoleon, das freilich auch keine größere Verbreitung fand.

Das Klavier.

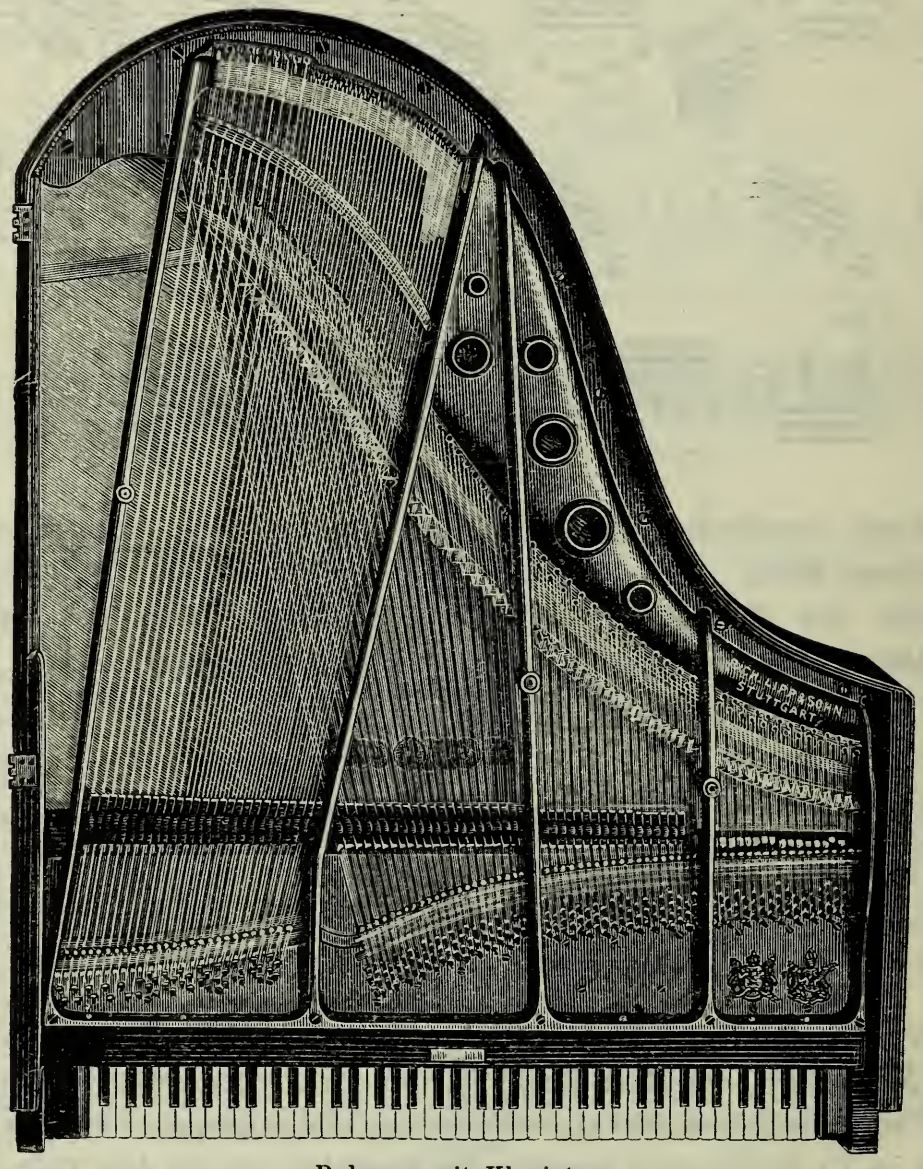
Von

Richard Kleber,

Fachlehrer für Musik.

Der erste Vorgänger der heutigen Klaviersaiteninstrumente ist das Monochord, aus dem das Polychord dadurch entstand, daß statt einer mehrere Saiten über einen Monochordkasten gespannt wurden. Die etwa im 15. Jahrhundert angebrachte Klaviatur ließ aus dem Polychord das Klavichord entstehen. Zu diesem gesellte sich das Spinett in seinen verschiedenen Formen. Unter diesen war das spätere Klavicembalo, der Kielflügel, das größte und wegen der Größe seines Tones wichtigste. Die Klaviatur war anfänglich mit Tangenten verbunden. Die etwa am Anfang des 18. Jahrhunderts erfolgte Erfindung des Pantoleon, eines verbesserten Hackbrettes, dürfte die

Ursache dafür gewesen sein, daß anstatt der Tangenten Hämmer verwendet wurden. Mit Tangenten wurden die bei dem alten Klavichord auf den hinteren Tastenenden stehenden Metallzungen oder Stifte bezeichnet, welche die Saiten nicht wie die Federposen des Cembalo



Rahmen mit Klaviatur.

anrissen, sondern nur faßten, tangierten, und so auf ähnliche Weise wie der Bogen der Streichinstrumente tonerzeugend wirkten. Das erste Modell eines Cembalo a martelleti, Hammerklaviers, wurde i. J. 1711 von Bartolommeo Cristofori gebaut. Es bildet die Grundlage der meisten heute noch gebräuchlichen Klaviermechanismen.

Dieser erste Hammermechanismus hatte schon doppelte Hebel, Auslösung und für jeden einzelnen Ton einen freien Dämpfer. Annähernd zu derselben Zeit wurden die von dem Franzosen Marius und dem deutschen Organisten Schröter erfundenen Hammerklaviere in der

Klavier (Flügel).

Öffentlichkeit bekannt. Die Geschichte der Erfindung des Klavieres ist noch nicht völlig geklärt. Fest steht aber, daß der Gedanke, ein solches Instrument zu bauen, durch Deutsche ausgebildet, und daß die Ausbreitung der Erfindung durch diese gefördert worden ist. Cristoforis Modell wurde durch die berühmten Orgelbauer Silbermann

in Straßburg i. E., Freiberg i. S. und Dresden mehr und mehr vervollkommnet und erlangte allgemeine Geltung.

Aus diesen immerhin noch unvollkommenen Instrumenten entwickelte sich durch ständige Verbesserungen allmählich das heutige Klavier, das wohl am meisten zur Pflege und Ausbreitung der Musik beiträgt. Mit dem Sammelnamen Pianoforte werden alle Klavierarten bezeichnet. Diese Benennung stammt daher, daß das Hammerwerk ein beliebig schwaches und starkes Anschlagen der Saiten gestattet, was bei den Spinetts usw. nur durch weitläufige, das Spiel unterbrechende Mittel, wie Anwendung zweier Klaviaturen oder Gebrauch besonderer Züge, möglich war. Alljährlich liefern große Fabriken Tausende solcher Instrumente. Mittelpunkte des Klavierbaues sind heute hauptsächlich Leipzig, Berlin, New York, Paris, Stuttgart und Bremen. Einige von den an diesen Orten bestehenden Firmen, wie Blüthner, Bechstein, Steinway, Erard, Lipp & Sohn und Ibach & Sohn haben durch ihre Erfindungen den Klavierbau bedeutend gefördert.

Das aus Holz gefertigte Gehäuse des Klaviers hat jetzt vornehmlich zwei Grundgestalten, welche die unterscheidenden Namen des Klaviers, Flügel und Pianoforte oder Pianino (schlechthin Klavier genannt) hervorgerufen haben. Außerdem gibt es noch veraltete, tafelförmige Klaviere, die die Urform des Pianofortes darstellen. Der Flügel, der anfangs das im Konzert wie in der Oper herrschende Cembalo verdrängte, hat einen in die Länge geschweiften Körper, der seiner Form entsprechend auf drei Beinen ruht. Das vollkommenste aller Saiteninstrumente ist ein Konzertflügel, dessen Saiten eine Länge von fast 2 m haben. Kleinere Instrumente werden Stutzflügel genannt. Die etwa i. J. 1830 aufgekommenen Pianinos haben aufrechtstehende, schrankartige Gehäuse. Bei den heutigen Wohnungsverhältnissen sind diese der großen Platzersparnis wegen vorteilhafter aufzustellen und besonders auch wegen ihres niedrigeren Preises bei weitem mehr in Gebrauch als die Flügel.

Die verschiedenartige äußere Form eines Klaviers bedingt natürlich auch Verschiedenheiten in der inneren Einrichtung, die noch erwähnt werden.

Das Haupterfordernis eines guten Instrumentes ist neben einem guten Tone möglichste Standhaftigkeit in der Stimmung. Die Spannung der vielen Stahlsaiten übt auf den Rahmen oder die Zarge einen ungeheuren Druck aus. Bei dreisaitigen Konzertflügeln ist er ungefähr einer Belastung von 15 000 kg gleich. Die kleinste Nach-

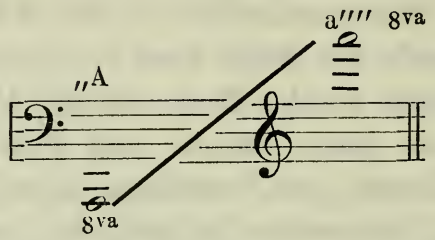
giebigkeit in den Holzteilen des Rahmens würde eine sofortige Verstimmung des Instrumentes zur Folge haben. Deshalb können zu dem Klavierbau nur die besten, an der Luft getrockneten Hölzer verwendet werden, denen außerdem in der Schwitzkammer durch künstliche Wärme noch der letzte Rest von Feuchtigkeit genommen worden ist. Gewöhnlich werden Eiche, Buche, Ahorn und neuerdings kanadische Pappel als harte, Tanne und Fichte aber als weiche Hölzer verarbeitet. Durch gute Verleimung untereinander werden die Holzteile der Zarge untrennbar miteinander verbunden. Da die Widerstandskraft des Rahmens bei der zunehmenden Verstärkung des Saitenbezuges immer größer werden mußte — man gab zur Verstärkung des Klanges jedem Tone 2, ja 3 gleichgestimmte Saiten, die zusammen einen Chor bilden — und die Holzteile nicht mehr genügten, wurden zum Bau des Gerähmes sehr bald eiserne Spreizen und Platten mitverwendet und man fertigte sogar diese ganz aus gegossenem Eisen. Der hölzerne Stimmstock, an dem die Saiten befestigt werden, wird neuerdings mit einer Metallplatte bedeckt. Zu viele Eisenteile im Innern des Klavieres würden freilich den Ton des Instrumentes hart und spitz machen.

Wie bei den Streichinstrumenten durch den Steg die Schwingungen der Saiten auf den hölzernen Instrumentenkörper übertragen werden, damit dessen feine Holzteilchen mitschwingen und den eigentlichen hörbaren, klingenden Ton erzeugen können, so ist es auch beim Klavier der sogenannte Resonanz- oder Klangboden, welcher die Schwingungen der durch Hämmer angeschlagenen Saiten übernimmt. Der Resonanzboden ist aus Holz. Von seiner Feinheit hängt auch beim Klavier der edle Ton und die ganze Klangfülle ab. Ein dünnes, weiches Brettchen gibt beim gewöhnlichen Anklopfen einen tieferen Ton als ein dickeres und härteres. Aus diesem Grunde läßt man die Stärke des Resonanzbodens vom Diskant nach dem Basse zu abnehmen und verwendet überdies für die Baßregion weicheres, offener gefasertes, für die höheren Saiten dagegen schwereres, härteres, harzfreies Fichtenholz. Flügel haben jederzeit stärkere Böden als die kleineren Instrumentenarten.

Bei der Violine z. B. trägt die Wölbung der Decke und des Bodens viel zur Vervollkommnung des Tones bei. Auch beim Klavier hat man bereits Versuche mit gewölbten Resonanzböden angestellt.

Ein interessanter und kunstvoller Teil in diesem Instrumente ist auch das Hammerwerk oder die Mechanik. Hierher gehören die Tasten,

Hämmer und Dämpfer. Die Tasten bilden mit ihren vorderen äußeren Teilen die Klaviatur. Sie besteht gewöhnlich aus sieben Oktaven und reicht chromatisch vom Subkontra-„A bis zum viergestrichenen a'''':



Große Konzertflügel haben einen Umfang bis zum fünfgestrichenen c'''''.

Die weißen Tasten sind länger und breiter als die schwarzen. Sie stehen in ihren vorderen Teilen dicht nebeneinander, während die schwarzen Tasten in Gruppen abwechselnd zu zweien und dreien vorhanden sind. Die schwarzen Tasten ragen aus der Fläche der weißen empor und heißen deshalb Obertasten. Die weißen werden so zu Untertasten. Die Reihenfolge der Untertasten entspricht der C-dur-Tonleiter. Die Taste c ist die links von der Gruppe zu zwei Obertasten gelegene Untertaste, d schließt sich nach rechts zu an. Die Namen der übrigen Untertasten ergeben sich von selbst. Die nach rechts gelegenen Tasten geben die höheren, die nach links gelegenen die tieferen Töne an. Die 7 Töne, welche durch den Anschlag der Untertasten erklingen, sind aber nicht die einzigen, die in der Musik Verwendung finden. In den meisten Fällen kann zwischen 2 Tönen noch ein musikalisch brauchbarer eingeschoben werden, d. h. ein Ton kann um einen halben erhöht (♯) oder erniedrigt (♭) werden. Nur e—f und h—c sind in ihrer Tonhöhe so benachbart, daß kein weiterer, musikalisch brauchbarer Ton dazwischen liegen kann. Deshalb sind auf dem Klaviere zwischen e und f und zwischen h und c auch keine Obertasten vorhanden. Die zwischen den anderen Untertasten angebrachten Obertasten bezeichnen, ebenso wie schon oben bei den Untertasten erwähnt, nach rechts hin die Erhöhungen und nach links hin die Erniedrigungen der Töne der C-dur-Tonleiter. Es liegen also c-cis, d-dis, f-fis nach rechts hin und h-b, a-as, g-ges nach links hin usw.

Die Tasten sind ihrer Bewegung nach mit Hebeln zu vergleichen.

Der Niedergang des vorderen Tastenteiles beim Anschlage beträgt etwa 9—10 mm. Dieses Maß ist nötig, um den hinteren Tastenteil so in die Höhe zu heben, daß dieses den Hammer mit entsprechender Kraft zum Anschlage an die Saite bewegt. Durch manche sinn-

reiche Einrichtung ist das anfänglich einfach und unvollkommen konstruierte Hammerwerk einer beständigen Verbesserung entgegengeführt worden.

Zwei Systeme erlangten hauptsächlich Bedeutung. Sie wurden unter der Bezeichnung »Wiener Mechanik« und »Englische Mechanik« den Instrumenten eingebaut. Bei dem erstgenannten Systeme ist der Hammer noch mit dem Tastenhebel verbunden. Bei dem englischen Systeme dagegen ist er von diesem getrennt an einer besonderen Leiste befestigt. Er wird durch eine auf den Hebel aufsitzende Stoßzunge in die Höhe und an die Saite geworfen. Dadurch erhält der Hammer eine sich gleichbleibende Anschlagsstelle an der Saite, was bei der Wiener Mechanik nicht so gut zu erzielen ist. Heute sind die Vorteile beider Systeme in einem aufgegangen, das sich in den einzelnen Fabrikaten nur noch unwesentlich voneinander unterscheidet. Bei den Pianinos schlägt der Hammer horizontal an die Saite.

Erard-Paris, der genialste Klavierbauer seiner Zeit, ersann vor allem die sogenannte Repetitionsmechanik, welche die Hämmerchen sofort in die Ruhelage zurückbringt. Diese ermöglicht dem Spieler den schnell hintereinander folgenden Gebrauch einer und derselben Taste und verleiht dem Klavier gleichzeitig eine äußerst elastische Spielart. Mannigfache Verbesserungen wurden an der Mechanik des Klavieres angebracht, so daß das Instrument bald so weit vervollkommnet war, daß sein Toncharakter ein ganz anderer als anfänglich wurde. Im Innern eines großen, zeitgemäßen Konzertflügels können an die 3000 Einzelteilchen stecken, die sich aus Holzgliederchen, Stahl- und Messingdrähten, Tuch, Filz und Leder zusammensetzen.

Zu der Mechanik gehört die Dämpfung. Sie ist notwendig, damit die einzelnen angeschlagenen Saiten nicht ineinander klingen. Mit dem Hammer hebt sich gleichzeitig auch ein auf jedem Saitenchor ruhendes Polster aus Filz. Dieses fällt erst dann zurück, wenn der Druck auf die Taste aufhört. Die Dämpfung kann aber auch durch den rechten Pedaltritt von allen Saiten gleichzeitig entfernt werden. So können die Saiten ungehindert schwingen, wodurch ihr Ton bedeutend verstärkt und verlängert wird. So schön die Klangwirkung für unser Ohr bei zur rechten Zeit niedergetretenem Pedale sein kann, so entsetzlich ist die Wirkung bei dessen falschem Gebrauche. Die Vorrichtung wird leider sehr oft mißbraucht. In unkünstlerisch empfindenden Klavierklimperkreisen ist es Sitte, das Pedal bei dem

Beginn des Spieles niederzutreten, und es erst bei dem Aufstehen wieder loszulassen. Durch solch unmusikalisches Verhalten wird dem Ohre eine entsetzliche Klangwirkung bereitet, und der Ton des mißhandelten Instrumentes dringt durch Türen, Fenster und Decken des Hauses.

Bei dem Niedertreten des linken Pedales verschiebt sich bei dem Flügel die Klaviatur und die damit zusammenhängende Hämmermechanik ein wenig nach rechts. Dadurch kann der Hammer nur zwei von drei Saiten eines jeden Chores anschlagen, so daß der Ton schwächer wird. Bei Pianinos bewirkt das linke Pedal eine Schwächung des Hammeranschlages. Es ist mit einer Querleiste verbunden, die bei dem Niedertreten des Pedales den Hämmern entgegenkommt. Ihr Weg zu den Saiten wird dadurch verkürzt, die Hämmer schlagen schwächer an und die Saiten klingen deshalb ebenfalls schwächer. Hämmer und Dämpfer sind mit entsprechend weichem und besonders feinem Filze gepolstert. Die Stärke der Hammerköpfe nimmt von den Baß- nach den Diskantsaiten zu ab.

Die Klaviersaiten sind aus Stahl gefertigt. Ihre Stärke und Länge, ihr Gewicht und ihre Spannung ist von größter Wichtigkeit für den Ton des Instrumentes. Damit die Tonstärke recht ausgeglichen werde, läßt man Saitenlänge, -stärke und -spannung von unten nach oben zu abnehmen. Das gute Gehör des Instrumentenmachers muß hier die Hauptarbeit verrichten. In einem Instrumente kommen zwölf bis zwanzig verschiedene Saitennummern zur Verwendung. In der Baßlage ist der Stahlkörper der Saite mit feinem Kupferdraht übersponnen. So gibt die Baßsaite trotz ihrer Kürze einen genügend tiefen Ton. Bei älteren Instrumenten laufen die Saiten alle parallel (geradsaitiges System). Steinway-New York führte zuerst den »kreuzsaitigen« Bezug ein, der heute allgemein Anwendung findet. Den Diskantsaiten ist eine fächerartige Lage gegeben, während die Baßsaiten erhöht darüber hinweglaufen. Auf diese Weise werden größere Flächen des Resonanzbodens bedeckt. Der Raum zwischen den einzelnen Saitenchören wird also größer und der Klang mächtiger. Dadurch, daß dieser kreuzsaitige Bezug auch auf die Pianinos übertragen werden konnte, sind diese Instrumente zu ihrem großen, flügelartigen Tone gekommen.

Soll nun das Klavier zum Spiele gebraucht werden, so müssen die Finger beider Hände mit genügender Fertigkeit oder Technik die Klaviatur beherrschen können. Hierzu ist freilich ein langjähriges, peinlich genaues Studium sogenannter Etüden und anderer Studien-

werke nötig. Ihre Zahl ist groß, ihr pädagogischer Wert aber nicht immer gleich hoch. Zur Erleichterung einer geeigneten Etüdenauswahl seien Louis Köhlers »Führer durch den Klavierunterricht« und Karl Eschmanns, »Wegweiser durch die Klavierliteratur« erwähnt. Die Beschaffenheit der Hände ist für den Klavierspieler von größter Wichtigkeit. Steifheit und Plumpheit der Glieder, Nervosität und körperliche Schwäche sind geradezu Hindernisse für einen guten Anschlag und das Spiel überhaupt. Durch das Über- und Untersetzen der Finger vermögen die Hände gleichmäßig über die Klaviatur dahinzugleiten. Jede Tonreihe bedarf dabei freilich eines bestimmten Fingersatzes. Je sicherer er beherrscht wird und je kräftiger die Finger, Hände und Arme in ihren feinen Gelenken geworden sind, desto perlender wird die Technik und desto ausdrucksfähiger der Ton.

Soll die Technik vollkommen, der Geist scharf und umsichtig und das Empfinden vertieft werden, so müssen die Werke der anerkannten Meister täglich gespielt werden.

Das mit der Entwicklung des Klaviers heranwachsende Virtuosentum gab bald den Beweis dafür, bis zu welch' staunenswerter Höhe das Klavierspiel erhoben werden kann. Jede Konzertsaison fast bringt wieder irgendeinen neuen berufenen Vertreter des Klavierspieles. Dabei zeigt es sich auch, daß keine Literatur reichhaltiger und wertvoller ist, als die des Klaviers.

Unter den Fingern unserer bedeutendsten Virtuosen erwachen die klassischen Meisterwerke eines Bach, Mozart, Beethoven zu täglich neuem Leben, und so, wie sich das Klavier auf der einen Seite in schlichter Weise als treuer Gesellschafter und teilnehmender Freund im Hause des Menschen erweist, so herrlich sind seine Triumphe, die es im Konzertsaale als Soloinstrument bei Orchesterbegleitung feiert.

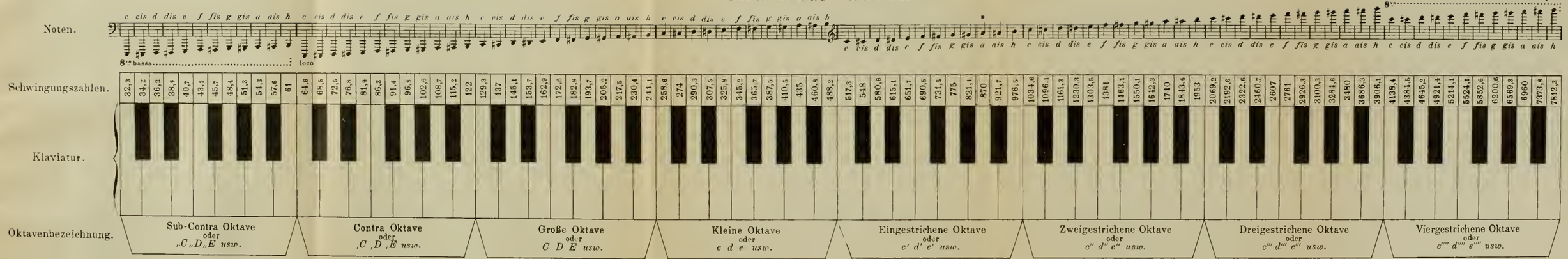
Literatur.

André, K. A., Der Klavierbau. (1855) . . . . . ℳ 3.—
Blüthner & Gretschel, Lehrbuch des Pianofortebaues . . . . . „ 8.50
Breslaur, E., Der Fortschritt. Führer durch die Klavierunterrichts-Literatur . . . . . „ 1.—
Christiani, A. T., Das Verständnis im Klavierspiel . . . . . „ 3.—
Fischhof, Jos., Versuch einer Geschichte des Klavierbaues. (1853) . „ 4.—
Gontershausen, Welcker v., Der Klavierbau. (1870) . . . . . „ 2.40
Hansing, Siegfried. Das Pianoforte in seinen akustischen Anlagen . „ 12.—

Hennes, Aloys, Pädagogische Erfahrungen beim Klavierunterricht . . ℳ 3.-
Krebs, K., Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1892) „ 2.50
Plaidy, L., Der Klavierlehrer . . . . . „ —.50
Rimbault, C. F., The Pianoforte, its origin progress and construction. (1860) . . . . . „ —.—
Seiffert-Fleischer, Neubearbeitung (3. Aufl.) von Weitzmanns »Geschichte des Klavierspiels« . . . . . „ 8.—
Wolfram, F. G., Über Zwecke, Stoff und Methode des Klavierunterrichts . . . . . „ —.30

Klaviatur-Tabelle.

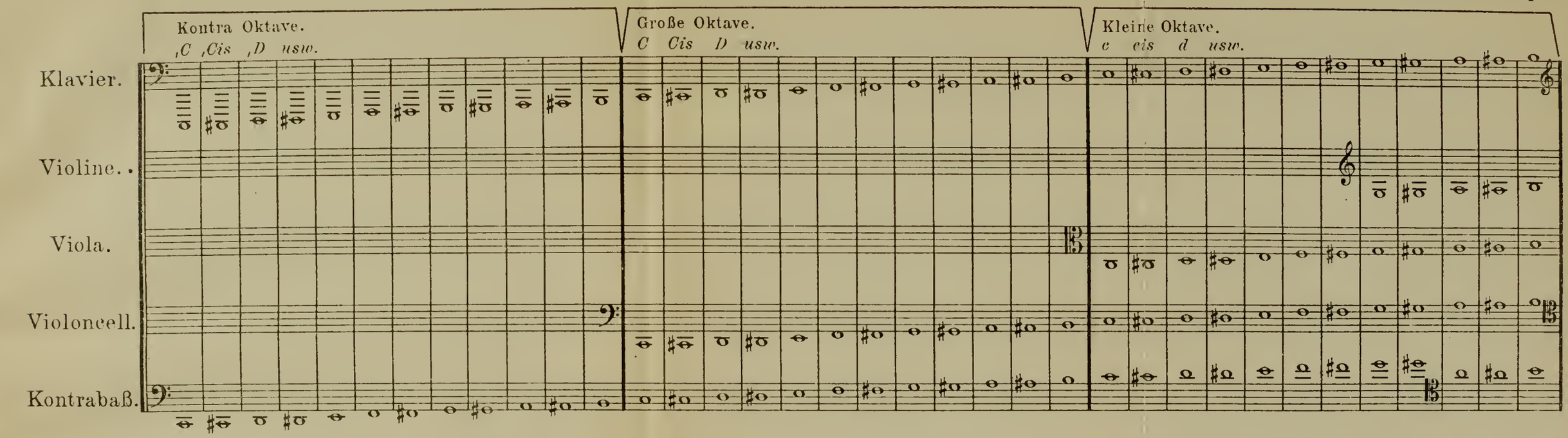
Nachdruck verboten.
Teuchert-Haupt.

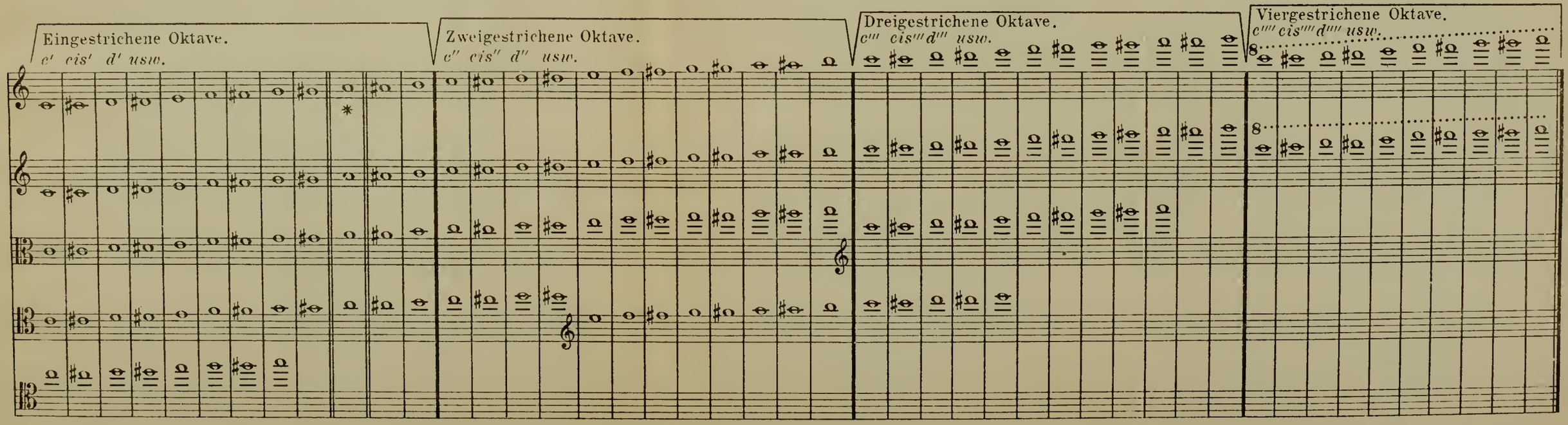


*) Nach dem eingestrichenen *a* (*a'*) wird allgemein gestimmt. Die Normaltonhöhe desselben ist durch die französische Akademie 1858 auf 870 einfache resp. 435 Doppelschwingungen in der Sekunde festgelegt.

Vergleichungs-Tabelle über den Tonumfang der Streichinstrumente.

Nachdruck verboten.
Teuchert-Haupt.





*) Normalton *a'* nach der festgesetzten Stimmung. (870 einfache Schwingungen)

Weg
5.9.42
in Halle.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22273 0449

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

MAR 3 0 2009		
AUG 0 8 2012		

Brigham Young University